
BACHELORARBEIT

Herr
Andreas Martin

Die Ästhetik der Gewalt

Identität von Form und Inhalt in den
Filmen von Michael Haneke

2014

BACHELORARBEIT

Die Ästhetik der Gewalt

Identität von Form und Inhalt in den
Filmen von Michael Haneke

Autor:
Herr Andreas Martin

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF09w1-B

Erstprüfer:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

Zweitprüfer:
M.A. Christian Maintz

Einreichung:
Hamburg, 31.07.2014

BACHELOR THESIS

The aesthetics of violence

Identity of form and content in the
films of Michael Haneke

author:

Mr. Andreas Martin

course of studies:

Film and Television

seminar group:

FF09w1-B

first examiner:

Prof. Dr. Detlef Gwosc

second examiner:

M.A. Christian Maintz

submission:

Hamburg, 31.07.2014

Bibliografische Angaben

Nachname, Vorname: **Martin, Andreas**

Thema der Bachelorarbeit:

Die Ästhetik der Gewalt - Identität von Form und Inhalt in den Filmen von Michael Haneke

Topic of thesis:

The aesthetics of violence - Identity of form and content in the films of Michael Haneke

58 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2014

Abstract

Michael Haneke ist einer der bedeutendsten Autorenfilmer unserer Zeit. Seine Filme handeln von der Gewalt in unserer Gesellschaft, deren Darstellung in den Medien und den Ängsten eines jeden Einzelnen. Er stellt dabei Gewalt so drastisch, so unmittelbar dar, dass seine Filme oft nur schwer auszuhalten sind. Welche Indikatoren sind es aber, die Michael Hanekes Filme so gewalttätig machen, obwohl in Ihnen so gut wie keine Gewalt vorkommt? Dem soll in dieser formästhetischen Analyse auf den Grund gegangen werden. Es wird dabei die Methodik untersucht, mit welcher Michael Haneke vorgeht, um Gewalt darzustellen. Dabei werden einige Kinofilme, die exemplarisch für seine Arbeit sind, herausgegriffen und in Form und Inhalt analysiert.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	V
Abbildungsverzeichnis.....	VII
1 Einleitung	1
1.1 Analyseaufbau.....	3
2 Einführung in Michael Hanekes Werk.....	5
2.1 Michael Hanekes biografischer Hintergrund	5
2.2 Michael Hanekes Filme	5
2.2.1 Österreichische Periode 1989 - 1997	5
2.2.2 Französische Periode 2000 - 2005.....	8
2.2.3 Internationalisierung 2008 - 2012	9
3 Gewalt und Ästhetik.....	11
3.1 Gewaltdarstellung - ein menschliches Bedürfnis?.....	11
3.2 Das Erhabene und das Schöne	12
3.3 Ästhetik und Moral.....	13
4 Identität von Form und Inhalt in der Ästhetik der Gewalt.....	16
4.1 Verfremdungseffekt bei Michael Haneke	16
4.2 Leerstellen und Reduktion in Dramaturgie und Bildgestaltung	18
4.2.1 Der Protagonist zur Legitimation von Gewalt.....	19
4.2.2 Der Schauspieler als Projektionsfläche	20
4.2.3 Offene Dramaturgie	22
4.2.4 Psychologisierung.....	23
4.2.5 Milieu.....	25
4.2.6 Bildgestalterische Mittel	26
4.3 Erzählperspektiven und Ebenen	30
4.4 Täter und Opfer	36
4.5 Der Dialog mit dem Zuschauer.....	39

4.6	Gewalt ohne Motiv.....	42
5	Fazit.....	45
	Literaturverzeichnis.....	XI
	Eigenständigkeitserklärung.....	XIV

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Leeres Bild während des Mordes in Benny's Video.....	27
Abbildung 2: Bild während des Mordes in Funny Games	28
Abbildung 3: Bildfüllende Nachrichtensendung in 71 Fragmente	32
Abbildung 4: Eva sieht sich ein virtuelles Spiel an.....	32
Abbildung 5: Aufnahme der Überwachungskamera in Caché	33
Abbildung 6: Video der Schweineschlachtung in Benny's Video	34
Abbildung 7: Majid schneidet sich vor Georges die Kehle durch.....	38
Abbildung 8: Paul blickt zum Ersten mal in die Kamera	41
Abbildung 9: Paul spricht den Zuschauer direkt an	42
Abbildung 10: Paul fragt den Zuschauer, ob ihm es schon genug sei.....	42

1 Einleitung

Michael Haneke ist einer der bedeutendsten Autorenfilmer unserer Zeit und spätestens nach dem internationalen Erfolg von DAS WEISSE BAND – EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE (2009), auch einem breiten Publikum bekannt. Seine Filme stehen in einer großen Tradition europäischer Autorenfilmer, die vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg versuchten den Film als Kunstform und nicht als Unterhaltungsprodukt zu begreifen. Nach dem Schrecken des Zweiten Weltkriegs und den Gräueltaten der Nazis versanken die abendländische Kultur und die Werte des Humanismus in einer tiefen Krise. Die Künste und die Philosophie reagierten darauf, entwarfen neue Theorien und neue Darstellungsformen. Hier wäre der viel zitierte Satz „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ von Theodor W. Adorno anzuführen. Einzig der Film, als die teuerste aller Künste, tat sich schwer damit. Zu verarbeiten gab es genug, die Inhalte waren da, aber es musste für die breite Masse konsumierbar sein, um die hohen Produktionskosten wieder einzuspielen. Dies setzte eine Form voraus, die den Zuschauer nicht herausforderte, sondern ihn unterhielt. Im Umkehrschluss bedeutete dies aber, die Inhalte mussten so dargestellt werden, dass sie niemanden mehr beängstigten bzw. die Form nahm den Inhalten ihre Relevanz. Haneke selbst sieht nur einige wenige Beispiele, denen es gelang, die Identität von Form und den zu behandelnden Inhalt zu finden. Dies ist zu aller erst Robert Bresson, „Pascalis „Salo“, Tarkowskis „Serkalo“, einzelne Filme von Ozu, Rossellini, Antonioni, Buñuel und Resnais, Kluge und Straub und einer Handvoll anderer“.¹ Führt man die Liste weiter, könnte man getrost auch Michael Haneke aufführen. Die Frage nach Form und Inhalt in der Ästhetik ist eine in der Wissenschaft ausführlich behandelte und diskutierte. Die vorherrschende Meinung dazu ist, dass die Ästhetik alleinig über die Form zu betrachten sei. Das heißt, der Wert eines Kunstwerks ist alleine über die *rechte* Form zu bewerten. Denn, ein noch so brillanter Inhalt ist ohne die *rechte* Form obsolet. Als Beispiel möchte ich hier Homers Ilias anführen. Der Inhalt des Epos ist der Trojanische Krieg bzw. der Zorn des Achilleus. Damit ist die Ilias aber nicht ansatzweise beschrieben und sagt so gut wie nichts über das Epos aus. Was die Ilias aber zu einem Kunstwerk, bzw. zu einem sinnlichen Erlebnis macht und deren Wert ausmacht, ist die Form, in der sie verfasst wurde. Die Form des Verses erzeugt eine Poesie, die dem Werk erst seinen Wert verleiht und erst den Inhalt ermöglicht. Trotzdem ist meiner Meinung nach, bei der wissenschaftlichen Betrachtung von Ästhetik, der Inhalt nicht völlig zu vernachlässigen. Denn wird das sinnliche Erlebnis nicht auch durch den Inhalt, also dem Gegenstand der Darstellung, bestimmt? Die Ästhetik ist meiner Ansicht

¹ Haneke, Schrecken und Utopie der Form, In: FAZ, 07.01.1995, S.B2

nach, nicht nur unter formalen Gesichtspunkten zu betrachten, auch eine vehemente Trennung der beiden Begrifflichkeiten von Form und Inhalt führt in der analytischen Betrachtung von Ästhetik zu kurz. Vielmehr ist der Aspekt der *Identität* von Form und Inhalt von entscheidender Bedeutung. Denn meiner Meinung nach liegt der Schlüssel zum Verständnis der Ästhetik der Gewalt von Michael Haneke in der *Identität* von Form und Inhalt. Michael Hanekes zentrales Thema bzw. der Inhalt seiner Filme ist die Gewalt. Die Form, die er in seinen Filmen wählt, erzeugt diese aber erst. Form und Inhalt sind also in gewisser Weise identisch. Dies ist auch der Ausgangspunkt meiner Analyse. In der nachfolgenden Arbeit sollen daher die Methodik und die Mittel, welcher sich Michael Haneke in seiner Form der ästhetischen Gewaltdarstellung bedient, formästhetisch untersucht und die Identität von Form und Inhalt in seinen Filmen belegt werden.

Kunst ist Kommunikation und Kommunikation in der Kunst ist Dialog. Dieser Dialog findet zwischen dem Kunstwerk bzw. dem Künstler und dem Rezipienten statt. Die Form muss daher zu einer Ästhetik führen, die den Rezipienten zur Reflexion über das Gesehene drängt. Der Mainstreamfilm, der sich gerne selbst das Etikett eines Kunstwerks verleiht, erfüllt diese Kategorie meist nicht. Denn, die Form, die der Mainstreamfilm wählt, ist manipulativ. Das ästhetisch, sinnliche Erlebnis beim Betrachten speist sich nicht aus den eigenen Empfindungen, sondern aus der vorgegebenen Gefühlswelt des Produkts. Ein Dialog findet dort nicht statt, somit hat der Zuschauer keine Möglichkeit das Gesehene zu reflektieren und seine eigenen Gefühle zu entwickeln. Michael Haneke steht in Opposition zu dieser Darstellungsform, vor allem in Bezug auf die Gewaltdarstellung. Er versucht stattdessen eine Form zu finden, die den Zuschauer auf Distanz zu dem Gesehenen gehen lässt. Durch den *Verfremdungseffekt*, in seinen Filmen, zeigt er dem Zuschauer, dass es sich nur um ein artifizielles Konstrukt handelt und nicht, wie der Mainstreamfilm zu suggerieren versucht, der Realität. Haneke will einen Dialog mit dem Rezipienten führen. Diesen muss das Kunstwerk aber auch einfordern. Der Film kann das nur erreichen, wenn er seinen Dialogpartner, also den Zuschauer ernst nimmt und sich auf dessen Urteilskraft verlässt. Michael Haneke führt seinen Standpunkt so aus:

„Ein Dialog, der seinen Namen verdient, ist nicht manipulativ, nicht didaktisch, nicht ideologisch und nicht monoman. Was heißt das für den Film? Vertraue ich der Denk- und Empfindungsfähigkeit meines Dialogpartners, ist eine offene Schreibweise conditio sine qua non. Das prägt die Dramaturgie in gleicher Weise wie die Bildgestaltung, Ton und Schnitt. Dem Partner Mündigkeit nicht nur zubilligen, sondern nachgerade

einfordern – nur das garantiert ein produktives Gespräch. Alles andere ist Schlafmittel, vieles davon Opiat“.²

Haneke führt hier auf, welche Mittel er nutzt, um mit dem Rezipienten den Dialog zu führen und wie er sich diesen vorstellt. Den Dialog, den Michael Haneke führen möchte, ist ein Dialog über die Gewalt in der Gesellschaft, über die versteckten Strukturen der Gewalt, die in einer immer gefühlskälteren Gesellschaft hervortreten. Diese entstehen, seiner Ansicht nach, durch eine kapitalistische Ellenbogengesellschaft, deren höchste Instanz der Konsum ist. So ist auch heute Gewalt ein Konsumgut. Der Mainstreamfilm ist somit nicht nur, durch seine Form, unfähig diese Sachverhalte dem Rezipienten zu vermitteln, er ist selbst Teil dessen. Michael Haneke versucht in seinen Filmen, der Gewalt ihren Schrecken zurückzugeben und bei dem Zuschauer einen Erkenntnisschock auszulösen. Dies gelingt ihm, durch die Identität von Form und Inhalt. Gewalt ist nicht nur Gegenstand der Betrachtung, Gewalt bildet auch die Form seiner Darstellung.

1.1 Analyseaufbau

Bevor ich mit der eigentlichen Analyse von Michael Hanekes Filmen beginne, möchte ich unter Kapitel 2 einen Überblick zu seinen bisher gedrehten Filmen verschaffen. Dort gehe ich kurz in Punkt 2.1 auf seinen biografischen Hintergrund ein, um dann in Punkt 2.2 einen Überblick über sein Gesamtwerk zu verschaffen. Dort teile ich sein Werk in drei Perioden, unter Berücksichtigung der Produktionsländer und der Sprache, in der der jeweilige Film gedreht wurde, ein. Das sind Punkt 2.2.1 Österreichische Periode 1989 – 1997, Punkt 2.2.2 Französische Periode 2000 – 2005 und Punkt 2.2.3 Internationalisierung 2008 – 2012. Außerdem wird hier kurz auf Plot und Story, auf einige thematische Elemente und auf die Schauspieler, mit denen Haneke zusammenarbeitet, eingegangen. Durch diesen Überblick soll die spätere Analyse erleichtert werden, da nicht auf jedes Detail eingegangen werden muss.

Unter Kapitel 3 wird die Begrifflichkeit der Ästhetik erörtert. Dazu wird in Punkt 3.1 auf die Darstellung von Gewalt in der Geschichte und auf die Geschichte des Begriffs eingegangen, um dann in Punkt 3.2 das Erhabene und das Schöne in der Ästhetik, unter Bezug auf Burke und Kant, genauer zu definieren. Hierbei ist besonders der Begriff des Erhabenen von Bedeutung. In Punkt 3.3 wird dann die Moral in der Ästhetik genauer beleuchtet.

² Grabner 2008, S.22

Kapitel 4, der Hauptteil, beschäftigt sich dann mit Identität von Form und Inhalt in der Ästhetik der Gewalt bei Michael Haneke. Dabei wird unter Punkt 4.1 auf den *Verfremdungseffekt*, unter Bezug von Brecht, eingegangen. In Punkt 4.2. wird dann auf das Prinzip der Leerstellen und Reduktion in Dramaturgie und Bildgestaltung eingegangen. Hierfür wird unter Punkt 4.2.1 dargestellt, wieso im Mainstreamfilm der Protagonist zur Legitimation von Gewalt dient und wie Haneke damit in seinen Filmen umgeht. Unter Punkt 4.2.2 wird erörtert, wie Haneke die Schauspieler als Projektionsfläche nutzt. Unter Punkt 4.2.3 wird seine offene Dramaturgie beleuchtet, unter Punkt 4.2.4 sein Umgang mit dem Thema der Psychologisierung, unter 4.2.5 das Milieu in denen er seine Geschichten verankert und schließlich unter Punkt 4.2.6 seine bildgestalterischen Mittel analysiert. In Punkt 4.3 werden die Erzählperspektiven und die Ebenen genauer beleuchtet. Unter Punkt 4.4 wird sein Täter-Opfer-Prinzip erörtert, um in Punkt 4.5 Beispiele aufzugreifen, in denen Haneke direkt mit dem Zuschauer in Kontakt tritt. Hier wird anhand von Beispielen erörtert, wie der Dialog zwischen Kunstwerk und Rezipienten geführt wird. Zum Schluss zeige ich noch unter Punkt 4.6 auf, weshalb bei Haneke Gewalt meist ohne Motiv stattfindet. In Kapitel 4 soll somit die Identität von Form und Inhalt in der Ästhetik von Hanekes Filmen herausgearbeitet und belegt werden. Beide Aspekte werden unter der Wechselwirkung von Form und Inhalt analysiert.

Die Identität von Form und Inhalt fasse ich in Kapitel 6 zusammen, um ein Gesamtbild von Michael Hanekes Ästhetik der Gewaltdarstellung zu erhalten und mit einem Resümee, unter Bezug des wissenschaftlichen Diskurses, zu schließen. Zum Schluss gehe ich noch kurz auf die beiden letzten Arbeiten von Michael Haneke ein und gebe einen Ausblick auf seine kommende Arbeit.

2 Einführung in Michael Hanekes Werk

2.1 Michael Hanekes biografischer Hintergrund

Der österreichischer Filmmacher Michael Haneke wurde 1942 in München geboren. Er stammt aus einer großbürgerlichen Familie, die eng mit dem Theater verbunden war. Sein Vater, Fritz Haneke, war ein deutscher Theaterregisseur und seine Mutter Beatrix von Degenschild, eine österreichische Schauspielerin am Burgtheater in Wien. Haneke selbst wuchs bei seiner Tante in Wiener Neustadt auf. Mit 17 bewarb sich Haneke am Wiener Max-Reinhardt-Seminar für eine Schauspielausbildung, wurde dort aber abgelehnt. Anschließend absolvierte er die Matura. Danach ließ er auch den Berufswunsch Konzertpianist fallen und studierte stattdessen an der Universität Wien Philosophie, Psychologie und Theaterwissenschaften. Haneke interessierte sich in dieser Zeit stark für den Existenzialismus im Allgemeinen und vor allem für Satre und Camus.³ Dies sollte sein späteres Werk stark beeinflussen. In seiner Zeit an der Universität Wien kam er mit den Filmen von Robert Bresson in Kontakt. Dieses Erlebnis und die daraus resultierenden Konsequenzen für sein Werk beschrieb er später in dem Essay *Schrecken und Utopie der Form*⁴, welcher 1995 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung erschien. Er schloss das Studium nicht ab, sondern ging 1967 als Redakteur und Fernsehspielsdramaturg zum Südwestfunk in Baden-Baden und inszenierte an verschiedenen Theatern. Ab 1974 führte er Regie bei diversen Fernsehfilmen und drehte im Jahr 1989 seinen ersten Kinospelfilm, DER SIEBENTE KONTINENT (1989).⁵

2.2 Michael Hanekes Filme

2.2.1 Österreichische Periode 1989 – 1997

Michael Hanekes erste drei Filme, die zwischen 1989 und 1994 entstanden, werden gemeinhin als „Vergletscherungstrilogie“ bezeichnet. Die Trilogie, bestehend aus den Filmen DER SIEBENTE KONTINENT (1989), BENNY'S VIDEO (1992) und 71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS (1994), war zunächst als solche auch von Haneke bezeichnet worden. Alle drei Filme hatten das Thema der „emo-

³ Vgl. Assheuer, Der Unerbittliche, In: Die Zeit, 28.05.2009

⁴ Vgl. Haneke, Schrecken und Utopie der Form, In: FAZ, 07.01.1995, S.B2

⁵ Vgl. Wessley, et al. 2008a, S.409

tionalen Vereisung der Gesellschaft“ zur Grundlage. Später verwendete er den Begriff „Bürgerkrieg“ für die Trilogie. In einem Interview mit Franz Grabner definierte er den Begriff so:

*„Was den Begriff des „Bürgerkriegs“ angeht, meine ich in der Tat, dass wir alle in einem permanenten Bürgerkrieg leben. Ich meine damit nicht jenen Krieg von uns Reichen gegen die Armen der Welt. Der ist ohnehin unleugbar und hoffentlich ein Stachel im Fleisch eines jeden von uns. Ich meinte mit „Bürgerkrieg“ den Krieg der Acht- und Lieblosigkeit, den wir alle täglich und jeder gegen jeden austragen. Die täglichen Wunden aus diesem Bürgerkrieg sind vielleicht die wahren Ursachen der sogenannten „wirklichen“ Kriege.“*⁶

Diese Begriffsdefinition ist elementar für das Verständnis der Trilogie, aber auch für das Verständnis aller späteren Filme. Immer wieder gibt es in seinen Filmen Verweise auf den „Bürgerkrieg“ und auf die „wirklichen“ Kriege, sowohl inhaltlich, als auch formal. Nicht zuletzt macht er als Grund für diese gesellschaftliche „Acht- und Lieblosigkeit“ den Kapitalismus aus. Denn er meint: „Gewalt und Gefühlskälte sind dominante Eigenschaften unserer neoliberalen Haifischgesellschaft.“⁷

DER SIEBENTE KONTINENT (1989), mit Dieter Berner, Birgit Doll und Leni Tanzer, zeigt eine österreichische Familie der oberen Mittelschicht, die unzufrieden mit ihrem Lebensstil ist und die schließlich ihr ganzes Haus systematisch zerstört und anschließend Selbstmord begeht. Basierend auf einer wahren Geschichte, ist es der einzige Film den Haneke zusammen mit einem anderen Drehbuchautor, in diesem Fall Johanna Teicht, schreibt. Der Film markiert Hanekes Debüt als Autorenfilmer, in dem schon die Motive und Themen enthalten sind, an denen er sich wieder und wieder abarbeitet. Dies sind, eine düstere Sicht auf die heutige Gesellschaft, die komplexe Dynamik in Beziehungen innerhalb und außerhalb der Familie, die bedrohliche Art und Weise wie Gewalt unter der bürgerlichen Fassade unserer Lebenswelt lauert und die unverzichtbare Anwesenheit des Todes.

Auf DER SIEBENTE KONTINENT (1989) folgt BENNY'S VIDEO (1992) mit Arno Frisch, Angela Winkler und Ulrich Mühe. Der Film führt den Zuschauer in die Welt des 14-jährigen Benny und seiner Familie. Benny's Welt ist eine virtuelle Welt der unendlichen Reproduzierbarkeit von Bildern. Sein Zimmer ist voll mit Kameras, Monitoren und allen möglichen technischen Apparaturen jener Zeit. Eines Tages lernt er ein junges

⁶ Grabner 2008, S.12

⁷ ebd., S.17

Mädchen vor seiner Videothek kennen. Er nimmt sie mit nach Hause und tötet sie ohne wirklichen Grund mit einem Bolzenschussgerät in seinem Zimmer. Der Film beschäftigt sich mit der Frage, wie Gewalt und Wirklichkeit in unserer westlichen Gesellschaft über die Medien vermittelt wird. Themen, die durch das gesamte Werk von Haneke fließen.

Die „Vergletscherungstrilogie“ schließt mit fragmentarisch erzähltem Film 71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS (1994). Der Film zeigt acht verschiedene, parallel verlaufende Erzählstränge, die auf den ersten Blick nichts miteinander gemein haben. Jeder Erzählstrang konzentriert sich auf ein oder zwei Charaktere, die sich in Geschlecht, Alter und sozialem Hintergrund unterscheiden. Es reihen sich scheinbar alltägliche Handlungen in langen Szenen aneinander, bis zu dem Zeitpunkt, in dem die Hauptcharaktere bei einem Amoklauf sterben. Die Hauptdarsteller sind: Gabriel Cosmin Urdes, Lukas Miko, Otto Grünmandl, Anne Bennent und Udo Samel, der auch in DER SIEBENTE KONTINENT (1989) zu sehen war. Viele Schauspieler, mit denen er zusammenarbeitet, sind immer wieder, in verschiedenen Rollen in seinen Filmen zu sehen. Dies wird zu einer Konstante in seinem Werk.

Hanekes nächster Film ist der Letzte, den er in Österreich und in deutscher Sprache dreht, FUNNY GAMES (1997). In den Hauptrollen ist Susanne Lothar, Frank Giering, Ulrich Mühe und Arno Frisch zu sehen. Die beiden Letzteren waren schon in BENNY'S VIDEO (1992) zu sehen. Der Film erzählt die Geschichte einer Familie, die in den Urlaub in ihr Ferienhaus fährt. Dort angekommen tauchen zwei fremde junge Männer auf, die vorgeben bei den Nachbarn zu Besuch zu sein und um Eier bitten. Die Situation eskaliert und die beiden adretten Männer foltern und töten in sadistischen Spielchen und ohne wirklichen Grund die Familie. Der Film ist, wenn man so will, Hanekes erster Genre-Film. Er bedient sich hier der klassischen Thriller-Dramaturgie, die er nach und nach dekonstruiert. Eine Reflexion über die Darstellung von medialer Gewalt. In FUNNY GAMES (1997) arbeitet er nicht nur mit alt bekannten Schauspielern zusammen, sondern er benutzt auch die immer gleichen Namen für seine Filmfiguren. Die verschiedenen Variationen der Namen Georg, Anna, und Eva werden als Zeichen von Vater, Mutter, Sohn und Tochter verwendet, so auch in FUNNY GAMES (1997). Immer wieder wird Haneke die weiblichen Figuren in seinen Filmen so nennen: „Anne, Anna oder Annie heißen die Frauen und Mädchen, die Opfer werden: Eva oder Evi die, die sich auf wundersame Weise dem Opfer-Täter-Schema entziehen“,⁸ genannt, konstatiert Martina Knoblen.

⁸ Knoblen, Die Kinofilme des Michael Haneke – 1989 bis heute, In: Du, 5/2013, S.22

2.2.2 Französische Periode 2000 – 2005

Wie bereits erwähnt, kennzeichnet FUNNY GAMES (1997) das Ende seiner österreichischen Periode. So schreibt Jörg Metelmann:

*„Meine These ist, dass sich die filmischen Weltkonstruktionen von Michael Haneke nach FUNNY GAMES (1997) kehren und das gleiche Betrachtungsfeld des westlich-spätkapitalistischen Gesellschaftsformationen entgegengesetzt durchqueren. In seiner französischen Schaffensperiode ab CODE UNBEKANNT (2000) ändert der Regisseur seine ästhetischen Mittel und mit ihnen die inhaltlichen Fokussierungen, indem er nicht mehr gegen die Mainstream-Dramaturgie und die Genre Narrative inszeniert, sondern mit ihnen“.*⁹

CODE INCONNU (2000), war somit sein erster Film in Frankreich und auf Französisch. Es ist aber nicht nur ein Wendepunkt in geografischer und inhaltlicher Hinsicht, sondern auch, was seine Auswahl der Schauspieler betrifft. Ein Wechsel von relativ unbekannten Schauspielern zu international erfolgreichen Arthouse Schauspielern. In CODE INCONNU (2000) ist Juliette Binoche, neben Thierry Neuvic und Alexandre Hamidi in den Hauptrollen zu sehen. Während seiner ersten vier Filme wird vor allem die verdeckte und offene Gewalt der österreichischen Gesellschaft behandelt. Wohingegen er in CODE INCONNU (2000) von einem anderen thematischen Ausgangspunkt startet, in dem er die Probleme des postkolonialen Frankreichs und die Immigrationsproblematik in einem gesamteuropäischen Kontext untersucht. Wie schon in 71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS (1994) spielt Haneke wieder mit verschiedenen parallelen Darstellungen im Film und einer fragmentarischen Dramaturgie. Der Film spielt mitten in Paris und handelt von Binoches Figur Anne, einer Schauspielerin und ihrem Freund Georges, einem Kriegsphotografen. Sowie zwei Immigranten, der Obdachlosen Maria aus Rumänien und Amadou aus Mali.

Im Jahr 2001 feierte Hanekes Adaption von Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* Premiere. Mit LA PIANISTE (2001) kehrt Haneke wieder in seine österreichische Heimat zurück. Er drehte aber weiterhin auf Französisch und mit französischen Schauspielern. Wie schon in CODE INCONNU (2000) setzt er auf international bekannte Darsteller des französischen Kinos, wie Isabelle Hupert, Annie Girardot und Benoit Magimel. Aber auch deutsche Schauspieler aus seinen älteren Filmen wie Susanne Lothar und Udo Samel sind in Nebenrollen zu sehen. Der Film zeigt die verstörte Beziehung der Musikprofessorin Erika Kohut zu ihrer Mutter und zu ihrem Musikschüler Walter Klem-

⁹ Metelmann 2008, S.113

mer. Der Film enthält verschiedene Elemente von fetischistischer Sexualität, einschließlich Selbstverstümmelung, Voyeurismus und Sadomasochismus. Dieser Film markiert Hanekes internationalen Durchbruch und er erhielt Auszeichnungen auf der ganzen Welt, darunter den Großen Preis der Jury auf dem internationalen Film Festival von Cannes.

Isabelle Hupert übernahm auch die Hauptrolle der Anne in Hanekes *LE TEMPS DU LOUP* (2003). Der Film ist die Geschichte einer Familie, die versucht in einem post-apokalyptischen Europa zu überleben. In Österreich, aber auf Französisch gedreht, sind in weiteren Rollen Anais Demoustier als Tochter Eva und Daniel Duval als Vater Georges zu sehen. Der Film ist eine Parabel, über die Angst im heutigen Europa vor Immigration und Überfremdung.

Der Immigrationskonflikt bzw. der Algerienkonflikt bildet den Rahmen in Hanekes Film *CACHÉ* (2005). Der Film spielt wieder in Frankreich und erzählt die Geschichte einer Familie aus der oberen Mittelschicht mit der Mutter Anne, gespielt von Juliette Binoche, dem Vater Georges, gespielt von Daniel Auteuil und ihrem Sohn Pierrot, gespielt von Lester Makedonsky. Die Familie erhält per Post Videokassetten, eingewickelt in Papier, auf denen kindliche Zeichnungen von toten Hühnern usw. zu sehen sind. Auf den Videokassetten ist z.B. der Hauseingang der Familie, welcher durch eine Überwachungskamera aufgenommen wurde, oder der Hof auf dem Georges aufgewachsen ist, zu sehen. Als Georges beginnt, das Geheimnis zu entwirren kommt er wieder mit Majid, gespielt von Maurice Bénichou, in Kontakt. Majid ist algerischer Einwanderer und hat eine von Georges verdrängte Verbindung zu seiner Kindheit.

2.2.3 Internationalisierung 2008 – 2012

Durch Hanekes Erfolge und das daraus resultierende internationale Renommée, riefen ihn auch die Produzenten Hollywoods auf den Plan. Er sollte für den amerikanischen Markt ein Remake von *FUNNY GAMES* (1997) drehen. Haneke sicherte sich vertraglich das Recht auf ein shot-by-shot Remake, da er dem Film nichts mehr hinzufügen wollte. Der Film wurde also Einstellung für Einstellung noch einmal gedreht. Er wurde in den USA und in Englisch gedreht und hieß nun *FUNNY GAMES U.S.* (2008). In den Hauptrollen waren die Hollywoodstars Naomi Watts, Tim Roth, Michael Pitt und Brady Corbet zu sehen. Bei diesem Film standen kommerzielle Aspekte im Vordergrund bzw. eine größere Verbreitung Hanekes Botschaft auf das englischsprachige Publikum.

Hanekes nächster Film *DAS WEISSE BAND – EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE* (2009) brachte ihm seine erste goldene Palme bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes, eine Oscar Nominierung für den besten fremdsprachigen Film, sowie einen Golden Globe für den besten fremdsprachigen Film ein.

Es ist auch sein erster Schwarzweißfilm und sein erster Film seit FUNNY GAMES (1997), den er wieder auf Deutsch drehte. Die Handlung ist am Vorabend des Ersten Weltkriegs, in einem kleinen norddeutsch-protestantischen Dorf in dem historischen Gebiet von Ostelbien angesiedelt. Der Film zeichnet die emotionale Stimmung jener Zeit nach und nimmt dadurch auf die späteren Gräueltaten des Nationalsozialismus Bezug. Die Hauptrollen übernahmen u.a. Christian Friedel, Ulrich Tukur, Josef Bierbichler und Susanne Lothar. Sowohl DAS WEISSE BAND – EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE (2009) als auch sein nächster Film AMOUR (2012), werden in der weiteren Analyse ausdrücklich nicht behandelt. Diese beiden Filme stellen einen Abschnitt in Hanekes Werk dar, der noch nicht abgeschlossen ist. Außerdem steht in beiden Filmen Gewalt, die mediale Reflexion darüber und die Auseinandersetzung mit dem Medium Film an sich, nicht mehr im Zentrum.

Seinen letzten Film AMOUR (2012) drehte Haneke wieder auf Französisch. Der Film knüpft an den Erfolg von DAS WEISSE BAND – EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE (2009) an. Er erhielt dafür die goldene Palme bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes, den Oscar für den besten fremdsprachigen Film, sowie einen Golden Globe für den besten fremdsprachigen Film. Das kammerspielartige Drama handelt von dem pensionierten, gut situierten Pariser Ehepaar Anne und Georges, dessen Liebe nach dem Schlaganfall der Frau Anne auf die Probe gestellt wird. Die Hauptrollen spielten Jean-Louis Trintignant, Emmanuelle Riva und Isabelle Huppert.

3 Gewalt und Ästhetik

3.1 Gewaltdarstellung – ein menschliches Bedürfnis?

Es scheint so, als ob das Darstellen von Gewalt ein uraltes Bedürfnis der Menschheit ist. Immer schon haben sich Menschen verschiedenste Geschichten ersonnen, um Gewalttaten zu erzählen und haben Formen entwickelt, diese darzustellen. Schon im alten Testament wurden Brüder erschlagen, Städte mit Schwefel und Feuer ausgelöscht und alle Erstgeborenen ermordet. Auch in den beiden anderen zentralen Texten unserer Kultur, in Homers Ilias und der Odyssee geht es nicht friedlicher zu. „Viele epische und dramatische Dichtungen der Antike, die Reisen des Odysseus, der Kampf um Troja, der Vtermord des Ödipus, sind geprägt vom Gewalthandeln der göttlichen wie menschlichen Protagonisten“.¹⁰ Gewalt, beziehungsweise deren Darstellung, spielt also eine zentrale Rolle in unserer Kultur und ist integraler Bestandteil unseres Lebens.

Griechische Philosophen stellten schnell fest, dass nicht nur das Wahrnehmen „des Schönen“ in diesen Geschichten etwas im Menschen auslöste. Um dies zu reflektieren, entstand schon in der Antike der griechische Begriff „Aisthetike“ (empfinden, Empfindung, oder allgemein: Sinneswahrnehmung) was die Lehre von den „Gesetzen des Schönen“ ist und aus dem unser heutiger Begriff Ästhetik entstand.¹¹ So ist also Ästhetik nicht gleichzusetzen mit schön oder gefallen, sondern die Ästhetik ist das, was unsere Wahrnehmung anspricht und bestimmte Empfindungen auslösen. So fasst Horst Heidtmann zusammen:

„Doch bereits in den antiken Theatertheorien (Aristoteles) finden sich Überlegungen dazu, dass Kunstwerke (Dramen, Theaterstücke) nicht nur dann auf den Menschen wirken, wenn sie schön sind, sondern dass sie vor allem dann wirken, wenn sie die Gefühle des Menschen ansprechen, Empfindungen bei ihm auslösen. Nach diesen philosophischen Konzepten zielt „das Schöne“ auf Gefallen, Wohlgefallen. „Das Komische“ zielt auf die Erzeugung von Heiterkeit, auf Lachen, und dadurch auf Spannungslösung. „Das Tragische“ hingegen zielt auf Mitempfinden, Mitleiden.“¹²

¹⁰ Heidtmann 2003, S.5

¹¹ Vgl. ebd.

¹² ebd.

Damit ein Kunstwerk etwas in uns auslöst, muss es also nicht zwingend nur schön, im Sinne von wohlgeformt oder wohlproportioniert sein. Es kommt darauf an, was es in uns auslöst, was wir beim Betrachten empfinden.

3.2 Das Erhabene und das Schöne

Mit der Aufklärung im 18. Jahrhundert kam eine neue Kategorie in der Definition der Ästhetik hinzu. Seit Edmund Burke und später durch Immanuel Kant, der sich auf Burke bezieht, wird zwischen dem „Schönen“ und dem „Erhabenen“ unterschieden.

„Edmund Burke vertritt 1757 die These, dass die Wirkung von Kunst mit menschlichen Gemütsregungen einhergeht. Burkes Überlegungen lassen sich auf die Grundaussage reduzieren, dass die Bedeutung eines Kunstwerkes an der Intensität der Gefühle zu messen ist, die es im Rezipienten auslöst. Diese Gefühle werden im Menschen durch „das Erhabene“ oder durch „das Schöne“ ausgelöst. Schönheit ist für Burke aber nicht vorrangig - wie in der Antike - Harmonie oder Perfektion. Durch Schönheit wird im Menschen ein Gefühl der Liebe, des Wohlwollens (oder damit korrespondierender Gefühle) geweckt.“¹³

Aber nicht „das Schöne“ ist für Burke das wichtigste in der Betrachtung von Kunst, sondern „das Erhabene“ und so fasst Heidtmann weiter zusammen:

„Für Burke ist nicht mehr das Schöne bzw. die Darstellung des Schönen Hauptgegenstand der Kunst, und die Darstellung des Schönen ist nicht zugleich mehr die Hauptquelle des Vergnügens an der Kunst, sondern wichtiger ist das Erhabene, das Erhabene im Sinne starker Gefühle. Und die stärksten Gefühle werden im Menschen durch Schmerz ausgelöst. In ihren Symptomen stimmen - nach Burke - Schmerz und Schrecken überein.“¹⁴

Das heißt, es ist laut Burke nicht mehr wichtig, dass ein Kunstwerk „gefällt“, da z.B. die Proportionen stimmen, sondern welche Gefühle das Gesehene in uns auslöst und die stärksten Gefühle löst der Schrecken aus.

Ganz ähnlich wie Burke sieht das auch Kant. Beide gehen bei dem „Schrecklichen“ von der Natur aus. Denn nur die Natur, sagen beide, könne uns durch ihre Großartigkeit

¹³ Heidtmann 2003, S.6

¹⁴ ebd.

schrecken einjagen und uns so „das Erhabene“ erfahren lassen. Doch bei Kant gibt es noch eine wichtige andere Komponente. Er geht davon aus, dass „das Erhabene“ nicht nur durch unsere Gefühle hervorgerufen wird, sondern, dass unser Gemüt (Gemüt ist bei Kant gleichzusetzen mit dem Bewusstsein) dieses hervorruft. Wenn wir uns also dessen bewusst sind, wird der Ästhetik eine moralische Komponente hinzugefügt. So schreibt Kant: „In der Tat lässt sich ein Gefühl für das Erhabene der Natur nicht wohl denken, ohne eine Stimmung des Gemüts, der zum Moralischen ähnlich ist, damit zu verbinden“.¹⁵ Wenn uns also der Schrecken des „Erhabenen“ bewusst ist und wir diese Erkenntnis in moralische Kategorien einteilen können, können wir sie auch bewerten. Am Beispiel von Gewalt lässt sich das folgendermaßen erläutern: Wir sehen mediale Gewalt, es schaudert uns, da wir uns bewusst vorstellen können, dass uns dasselbe auch passieren könnte, uns aber nichts passieren kann, da wir uns beim Betrachten nicht in der Wirklichkeit befinden. Es ist also entscheidend, wie Gewalt dargestellt wird, um sie moralisch bewerten zu können. Ist sie realistisch und für den Rezipienten nachvollziehbar, löst sie Schrecken bei ihm aus und hat daher eine moralische Funktion. Moral im Zusammenhang mit Ästhetik ist ein schwieriger Begriff, sehr abstrakt und vermag einiger Vorstellungskraft. So definierte den Begriff der Moral in der Ästhetik, der dänische Künstler Olafur Eliasson in einem Interview im Zeit Magazin passend: „Ästhetik und Moral sind für mich keine getrennten Bereiche. Ästhetik ohne Moral gibt es nicht. Aber ich würde normalerweise nicht das Wort „moralisch“ verwenden, sondern sagen: politisch, sozial, gesellschaftlich“.¹⁶ Wenn bei Haneke und seiner Ästhetik von Moral die Rede ist, verbirgt sich dort also keine verstaubte Moralvorstellung, sondern eine präzise Gesellschaftskritik.

3.3 Ästhetik und Moral

Für Haneke ist die Funktion der Moral für seine Arbeit grundlegend. Er will dem Zuschauer das Schreckliche an der Gewalt aufzeigen und den Zuschauer zu einer Reflexion über das Gesehene drängen. Dadurch soll der Zuschauer zu einer moralischen Bewertung des Gesehenen gezwungen werden. Bei ihm ist „Ästhetik daher immer eine moralische Kategorie und Moral ohne Ästhetik nur schlechte Pädagogik“.¹⁷ Er glaubt an den durch die Ästhetik hervorrufbare Erkenntnis und an die eigene Urteilskraft des Zuschauers. Haneke fasst dies so zusammen:

¹⁵ Kant 1974, S.143

¹⁶ von Rutenberg, Ästhetik ohne Moral gibt es nicht, In: Zeit Magazin, 22.04.2010

¹⁷ Ossenagg 2008, S.59

„jede künstlerische Aktion ist eine moralische. Aber es hängt natürlich davon ab, wie man den Begriff definiert. Wenn ein Moralist aus postmodern-ironischer Sicht einer ist, der den Leuten oberlehrerhaft sagt, wo es langgeht, dann möchte ich keiner sein. Ist der Moralist hingegen einer, der seine Zuschauer ernst nimmt, dann lautet die Antwort:

*Ja“.*¹⁸

Haneke ist der Meinung, dass in moderner medialer Darstellung bzw. ganz konkret im Mainstreamfilm, Gewalt „entrealisiert, überdreht oder ironisiert“¹⁹ dargestellt wird und sie deshalb konsumierbar ist. Das heißt, im Mainstreamfilm fand ein Paradigmenwechsel in der Darstellung von Gewalt statt. Man könnte sagen, vom Erhabenen zum Schönen. Gewalt wird zum reinen Selbstzweck, ohne dass sie dem Betrachter noch Schrecken einjagt. Bei Haneke aber ist Gewalt immer verstörend, beängstigend und unerträglich. Er zeigt deshalb genau das, was der Mainstreamfilm auslässt, das Leid. Und er lässt das aus, was der Mainstreamfilm in allen Varianten zeigt, die offene Gewalt. So konstatiert Karl Ossenagg:

*„Dass Gewalt im Film als Stilmittel eingesetzt wird, ist für sich legitim und nicht zu verurteilen. Das Primäre Problem ist nicht das einer filmischen Realität, sondern das unserer ästhetischen Wahrnehmung. Wir sind unempfindlich geworden, nicht gegen die Gewalt selbst, sondern gegen die Formen ihrer Darstellung. Ihre zunehmende Ästhetisierung hat uns systematisch desensibilisiert“.*²⁰

Auch Heidtmann sieht dies ähnlich und zitiert in diesem Zusammenhang Jürgen Habermas, der aus

*„soziologischer Sicht die mediale Darstellung von Gewalt, Angst und Schrecken so begründet: Durch wissenschaftlichen Fortschritt werden Ängste überwunden. Der Mensch vermag aber erst seine Ängste durch deren Wiederholung in Form von Romanen oder Filmen unter Kontrolle zu bringen. Werden Ängste medial bewältigt, sterben sie ab“.*²¹

Wenn Gewalt aber in einer moralischen Kategorie wahrgenommen werden soll, dann muss sie ein gewisses Verstörungspotenzial aufweisen. Dies ist bei der heutigen Bilderflut und durch die Omnipräsenz von Audio-Visuellen Angeboten nicht ganz einfach.

¹⁸ Schwickert, Die Leute fühlen sich an der Nase gepackt, In: Der Tagesspiegel, 29.05.2008

¹⁹ ebd.

²⁰ Ossenagg 2008, S.58

²¹ Heidtmann 2003, S.8

Denn, es wird nur wahrgenommen, was „cool“ ist und die überhöhte, unrealistische Darstellung von Gewalt ist eben „cool“. So schreibt Michel Houellebecq:

*„Ich hatte „Kids“ grässlich gefunden und fand „Ken Park“ noch viel grässlicher, die Szene, in der dieses kleine Dreckschwein seine Großeltern verprügelt, fand ich unerträglich, dieser Regisseur ekelte mich regelrecht an, und dieser aufrichtige Ekel war wohl daran schuld, dass ich es mir nicht verkneifen konnte, über den Film zu sprechen, obwohl ich mir ziemlich sicher war, dass Esther ihn aus Gewohnheit und Konformismus gut finden würde, weil es einfach „cool“ war, die Darstellung von Gewalt in der Kunst zu befürworten, und weil er ihr auf unreflektierte Weise gefiel; so wie sie auch Michael Haneke mochte, ohne sich darüber im Klaren zu sein, dass sie schmerzhaft, moralische Botschaft von Michael Hanekes Filmen in diametralem Gegensatz zu Larry Clarks Filmen Stand“.*²²

Bei Haneke ist die Darstellung von Gewalt nie „cool“ oder lustig, sondern er zeigt dem Zuschauer, wie unerträglich diese ist. Haneke wird durch diese Haltung vorgeworfen, seine Moralvorstellungen dem Zuschauer aufdrücken zu wollen. Haneke sagt zu diesen Vorwürfen: „Mir wird immer vorgeworfen, ich würde mit der Moralkeule hantieren. Moralist ist ja inzwischen ein Schimpfwort geworden. Wenn sich jemand Gedanken über etwas macht, dann ist er irgendwie out“.²³ Hanekes Filme erzeugen durch ihre Form eine Ästhetik, die direkt an das moralische Empfinden des Zuschauers appelliert. Dies geschieht, in dem er die Gewaltakte direkt im Kopf des Zuschauers zur Entfaltung kommen lässt und ihn somit direkt an den Folgen von Gewalt teilhaben lässt. Der Schmerz des Gewaltakts löst Schrecken bei dem Zuschauer aus und lässt in somit nicht auf ironische Distanz zu dem Gezeigten gehen.

²² Houellebecq 2007, S.215

²³ Nicodemus, et al., Angst ist das tiefste Gefühl, In: Die Zeit, 19.01.2006

4 Identität von Form und Inhalt in der Ästhetik der Gewalt

Die Mittel, die Haneke zur Darstellung von Gewalt einsetzt sind mannigfaltig. Diese verschmelzen zu einer Form, die den Zuschauer Gewalt auf drastische Art und Weise wahrnehmen lässt. Michael Haneke stellt dazu fest: „In den meisten Medien wird Gewalt immer als konsumierbar dargestellt. Ob das jetzt in der dokumentierten Form der Nachrichten ist oder im Spielfilm, wo es tausend Möglichkeiten des Konsumierbarmachens, vom Humor bis zur Übertreibung, gibt“. ²⁴ Um die Gewaltdarstellung bei Haneke zu verstehen, darf man sich also nicht direkt auf den Gewaltakt konzentrieren, sondern die Antwort in der Form, wie Gewalt dargestellt wird, suchen. Für Haneke dient Kunst nie zum reinen Selbstzweck sondern bedeutet immer „Beunruhigung, In-Frage-Stellung, Verunsicherung“. ²⁵ Er bedient sich hierbei formästhetischen Mitteln, die dem Zuschauer keine Flucht in eine vorgegebene Gefühlswelt gewähren. Durch Reduktion und Verfremdung ist der Zuschauer gezwungen die Lücke selbst zu schließen, und auf seine eigene Erfahrungen zurückzugreifen. Klassische Interpretationen werden dem Zuschauer verwehrt und lassen ihn dadurch auf Distanz zu dem Gezeigten gehen. Dadurch setzt ein automatischer Prozess der Reflexion ein. Haneke selbst formuliert diesen Prozess, den er beim Zuschauer auslösen will, polemisch: „Zur Selbstständigkeit vergewaltigen“. ²⁶

4.1 Verfremdungseffekt bei Haneke

Um sich zu vergegenwärtigen, um was es sich bei Michael Hanekes Filmen handelt, muss man sich bewusst sein, dass es sich dabei nicht um Filme mit klassischer, narrativer Struktur handelt. Es sind keine Filme, dessen Geschichte von einem klaren Plot und den Charakteren vorangetrieben wird. Sie transportieren keine „Message“ im eigentlichen Sinn. Das heißt, die Kritik an einer bestimmten Institution oder aber einer gesellschaftlichen Ungerechtigkeit wird nicht direkt über die Geschichte oder über den Protagonisten vermittelt, sondern der Film selbst ist die Kritik. Die klassische narrative Erzählstruktur im Mainstreamfilm, versucht hingegen stellvertretend über den Protagonisten Kritik zu üben. Dies bedeutet aber, dass der Protagonist nur Gut sein kann und

²⁴ Kienzl, Spaß an der Polemik, www.critic.de, 29.05.2008

²⁵ Ossenagg 2008, S.60

²⁶ Jenny, et al., Kino ist immer Vergewaltigung, In: Der Spiegel, 38/1997

die „Message“, die der Film dadurch vermittelt auch die Richtige sein muss. Aber schon Marshall McLuhan stellte fest „the Medium ist the Message“.²⁷

Nun ist dies keine neue Erkenntnis und spätestens auch schon bei Bertold Brecht zu finden. Bei Haneke, als auch bei Brecht, geht es um die Wirkästhetik. Das bedarf einer besonderen Form, sowohl im Theater, in dem der Zuschauer eine gewisse Unmittelbarkeit zu dem Gezeigten erfährt, als auch im Film. Denn entscheidend ist hierbei für Jörg Metelmann, in seinem Vergleich von Brecht und Haneke, „dass man die ästhetischen Konzepte, die Brecht für das Theater entwickelte, auch auf den Film übertragen könne, weil Brecht alle Medien stets in ihrer Beziehung zur Gesellschaft als den Fokus dieser Medien betrachtet habe“.²⁸ Bei Brecht als auch bei Haneke geht um eine aktive Rolle des Zuschauers, er muss sich mit dem gezeigten auseinandersetzen, ob er will oder nicht. Sowohl Brecht, als auch Haneke arbeiten dabei mit dem *Verfremdungseffekt*. Grundsätzlich ist mit „Verfremdung“ alles gemeint, „was auf irgendeine Art und Weise „unerwartet“ kommt, was meine Erwartungen sprengt, was die etablierten Konventionen unterläuft“.²⁹ Sowohl Haneke, als auch Brecht benutzen diese Technik, um dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben, in eine kritische Distanz zu dem Dargestellten zu gehen. Diese Technik wendet er z.B. in CACHÉ (2005) an. Hier werden durch die Videos geschickt mehrere Realitätsebenen konstruiert und dem Zuschauer somit klar gemacht, dass es sich um ein artifizielles Konstrukt handelt und dass er dem Gesehenen nicht vertrauen sollte. Durch die hervorgerufene Reflexion, muss der Zuschauer auf sich selbst und seine eigenen Erlebnisse und Erfahrungen zurückgreifen. Er muss die Situation selbst bewerten und dadurch in eine kritische Distanz zu dem Gesehenen gehen. „Es werden nur Fragen gestellt, keine Antworten gegeben; und gefragt ist jeder Einzelne ganz persönlich und keine Institution“.³⁰ Auch Haneke selbst kritisiert diesbezüglich den Mainstreamfilm:

„ Wir alle sitzen im Hubschrauber von APOCALYPSE NOW und ballern zu Walkürenrittklängen auf die ameisenhaft wuselnden Vietnamesen, auf das Fremde, Unbegreifbare, Beängstigende, also Auszurottende und wir fühlen uns entschlackt wie nach einem Saunabesuch, denn die Verantwortung für dieses Gemetzel tragen nicht wir, sondern die trägt der Kommunismus oder der undurchdringliche politische Filz in

²⁷ Vgl. McLuhan 1970, S.17

²⁸ Metelmann 2002, S.256

²⁹ ebd., S.263

³⁰ Ossenagg 2008, S.61

Washington oder schlimmstenfalls der amerikanische Präsident und der ist nicht einmal unser persönlicher Duzfreund.“³¹

Durch das Auslassen dieser Sündenböcke in Hanekes Filmen findet sich der Zuschauer automatisch in einer Auseinandersetzung mit sich selbst wieder. Schuldig ist nun nicht mehr, die durch den Film vorgegebene Seite, sondern der Zuschauer ist gezwungen, die Antworten in der Gesellschaft oder in seinem eigenen Umfeld zu suchen. Dadurch sieht auch Metelmann Hanekes Kino in Opposition zum Mainstreamfilm und die daraus resultierende Konsequenz für den Zuschauer denn,

„vielmehr wird ihm gezeigt, wie er lebt und was er ist. Vor allem: Dass er wurde, was er ist. Ein Kunstwerk, dass das zu leisten versucht, nimmt den Zuschauer als Dialogpartner ernst und degradiert ihn nicht zum Konsumenten von Botschaften, die er am Kino-Ausgang sowieso schon wieder vergessen hat. Die Zumutung, ihn durch den Schrecken von Inhalt und Form gehen zu lassen, ohne ihm am Ende zu suggerieren, dass doch alles halb so wild sei, ist eine Form der Belehrung, die nicht mehr schon im voraus die richtige Antwort weiß, aber den Glauben an das Lernen nicht aufgegeben hat.“³²

Mit dem *Verfremdungseffekt* will Haneke das politische Urteilsvermögen des Zuschauers aktivieren. Er soll die Erfahrungen daraus auf sein Leben übertragen, Zusammenhänge erkennen und bestenfalls am Ende selbst aktiv werden. Der Mainstreamfilm funktioniert mit seinen Manipulationskräften dagegen oft wie Propaganda. Es gibt dort nur eine Wahrheit bzw., es gibt das Gute und es gibt das Böse. Die Entscheidung darüber obliegt aber nicht dem Zuschauer, sondern dem Autor des Films. Nachfolgend wird noch tiefer auf diese Aspekte eingegangen.

4.2 Leerstellen und Reduktion in Dramaturgie und Bildgestaltung

Die Reduktion ist eines der wichtigsten Mittel, mit denen Haneke arbeitet. Sei es in dramaturgischen, als auch in bildästhetischen Aspekten. Hierdurch will Haneke bestimmte Gefühle beim Zuschauer evozieren. Er will, wenn wir wieder zu Kant zurückkehren wollen, „das Erhabene“ zeigen. Aber, „das Erhabene lässt sich, wie wir von Kant gelernt haben, nicht darstellen, aber es lässt sich andeuten, und zwar gerade in

³¹ Grabner 2008, S.15

³² Metelmann 2002, S.267

der Aussparung“.³³ Denn, „Reduktion und Auslassung werden die Zauberschlüssel zur Aktivierung des Betrachters“.³⁴ Die Reduktion, oder das Auslassen, drängt den Zuschauer automatisch zum mitdenken. Er muss seine ganze Aufmerksamkeit auf das Gesehene richten und kann sich nicht einfach berieseln lassen. Er muss die Leerstellen im Film selbst füllen. Nur das kann ihn auf eine andere Ebene, abseits des Plots bzw. der Story führen.

*„Wenn man bestimmte Grundkonstellationen anrührt, kommt man automatisch zu religiösen und existentiellen Fragestellungen. Das ist, wenn sie so wollen, immer ein religiöser Aspekt. Wenn es, wie im SIEBENTEN KONTINENT, darum geht, die Existenz zu beenden oder nicht zu beenden, kommt man automatisch zu einer ethisch-religiösen Fragestellung. Auch die Schuldfrage ist eine ethische“.*³⁵

Haneke will den Zuschauer durch diese Mittel dazu drängen, sich grundsätzliche Fragen zu stellen. Er will, dass sich der Zuschauer Fragen stellt, die über das Gezeigte hinausgehen. Nachfolgend sind einige dieser Mittel in Dramaturgie und Bildgestaltung aufgeführt.

4.2.1 Der Protagonist zur Legitimation von Gewalt

Im Mainstreamfilm erhalten die handelnden Charaktere eine bestimmte Legitimation in der Ausübung von Gewalt. Denn, der Protagonist kämpft ja gegen das Böse, er beseitigt eine Ungerechtigkeit mit den Mitteln der Gewalt. Haneke sagt zu diesem Thema:

„Nirgends in meinen Filmen gibt es legitimierte Gewalt. „Normalerweise“ ist das im Film die Voraussetzung für jedwedes Zeigen von Gewalt: der Polizist kämpft für Recht und Ordnung gegen den Gesetzesbrecher, der Rächer rächt eine vor dem Film stattgefundene Tat und reagiert deshalb nur, der Eifersuchtsmord ist die Folge einer erlittenen sexuellen Demütigung o.ä., immer legitimiert eine schon stattgefundene Tat die Gewalttaten, die nun das Bild beherrschen. Und die Schwere dieser zurückliegenden Tat dient lediglich als Alibi dafür, bei ihrer Sühne besonders brutal und blutig sein zu dürfen. Denn: Der Zuschauer hat ein Recht darauf zu sehen, wie die

³³ Assmann 2007, S.24

³⁴ Haneke, Schrecken und Utopie der Form, In: FAZ, 07.01.1995, S.B2

³⁵ Grabner 2008, S.21

*Ordnung der Welt mit Gewalt wieder hergestellt werden kann und manchmal hergestellt werden muss,*³⁶

und weiter: „Wir haben im Film einen durch das Geschehen und die Handlungsführung legitimierten Stellvertreter, den Helden, als dessen Schattendouble wir mit - töten, - schlagen, - schießen dürfen, ohne mit moralischem Kater bezahlen zu müssen.“³⁷ So wird zum einen dem Zuschauer die Verantwortung entzogen, da die Legitimation klar vorgegeben ist. Zum anderen ist der Gewaltakt meist so überästhetisiert, dass dieser kein Leid mehr zeigt. In einem Actionfilm sterben Hunderte Menschen, ohne dass der Zuschauer dies infrage stellt. Es ist daher umso erstaunlicher, weshalb die Filme von Michael Haneke als so extrem gewalttätig wahrgenommen werden, denn es wird so gut wie keine offene Gewalt darin gezeigt. Die Reaktionen sind zum Teil so heftig, dass Zuschauer das Kino verlassen.³⁸ Was aber lösen diese heftigen Reaktionen aus? Wo doch die meisten Menschen an Gewalt in den Medien gewöhnt sind und tagtäglich mehrere Morde oder Misshandlungen im Fernsehen sehen. Haneke verweigert Erklärungsmuster für die Ausübung von Gewalt. Dadurch, dass die Figur keine Legitimation besitzt, verleiht erst der Zuschauer der Figur diese. Er entlarvt sich dadurch selbst zum Voyeur von diesen Gewalttaten und erkennt, dass er sich Gewalt zur reinen Unterhaltung ansieht und sie konsumiert. Diese Konfrontation mit seinem Gewissen tut dem Zuschauer selbst Gewalt an. Er nimmt also den Film als gewalttätig war.

4.2.2 Der Schauspieler als Projektionsfläche

Im Mainstreamfilm lautet eine der obersten Prämissen: „Der Zuschauer muss sich mit dem Protagonisten identifizieren“. Er soll mit ihm fühlen und Abenteuer durchstehen. Er kann, durch die Identifikationsflucht, seine eigenen Gefühle außen vor lassen und bekommt dafür eine Art Feelgood-Fast-Food Gefühlspaket von der Leinwand oder dem Bildschirm serviert. Er kann schuldlos in die Rolle des Täters schlüpfen und seine versteckten Aggressionen entladen. Er kann morden, foltern und vergewaltigen, ohne mit Konsequenzen zu rechnen. Hanekes Figuren dagegen nehmen den Zuschauer mit in die Verantwortung, in dem sie keine starken Gefühle spielen mit denen sich der Zuschauer identifizieren kann, denn er meint:

³⁶ Grabner 2008, S.16

³⁷ ebd.

³⁸ Vgl. Oehmke, et al., Jeder Film Vergewaltigt, In: Der Spiegel, 43/2009,

*„der "Held" auf der Leinwand ist kein zur Identifikation anstiftender Charakter, der uns Gefühle vorlebt, die wir nachempfinden dürfen, sondern eine Projektionsfläche, ein unbeschriebenes Blatt, dessen einzige Aufgabe es ist, mit den Gedanken und Gefühlen des Zuschauers gefüllt zu werden“.*³⁹

Diese Mechanismen im Mainstreamfilm sind im Grunde Mittel der Werbung, also des Verkaufens. Es werden dem Zuschauer an der Kinokasse oder vor dem Fernseher Gefühle verkauft, die er leicht konsumieren kann. Es wird ihm vorgetäuscht, diese Gefühle selbst zu empfinden, was natürlich pure Illusion ist. Michael Haneke konstatiert dazu:

*„In den meisten Filmen spielen die Schauspieler Gefühle, mit denen der Zuschauer sich identifiziert, denen er folgt; im besten Fall verlässt der Zuschauer das Kino ein wenig bewegt oder gerührt und vergisst dann schnell den Film. Ich glaube, man müsste eine Erzählform finden, die den Film in den Gedanken, in den Gefühlen der Zuschauer einprägt. Und am Besten gelingt dies meiner Ansicht nach, wenn der Zuschauer gezwungen wird, sein eigenes Gefühl zu geben, nicht das, das die Leinwand ihm aufdrängen möchte.“*⁴⁰

Ein gutes Beispiel hierfür ist FUNNY GAMES (1997), dort foltern und töten zwei junge Männer eine Familie. FUNNY GAMES (1997) ist eine filmische Reflexion über die mediale Darstellung von Gewalt und „die beiden jungen Burschen darin sind keine Charaktere, sondern Artefakte, eine Rekonstruktion medialer Archetypen.“⁴¹ Die Gewalttäter dienen hier als Projektionsfläche unserer eigenen Gewaltfantasien. Der Zuschauer kann nicht stellvertretend über die beiden Charaktere diese Fantasien ausleben. Durch die Verweigerung von Erklärungsmustern wird die Verantwortung für die Gewaltakte auf den Rezipienten zurückgeworfen. Er steht selbst in der Verantwortung für das, was auf der Leinwand geschieht.

4.2.3 Offene Dramaturgie

In dem Film CACHÉ (2005) bekommt eine junge Familie Videobänder zugeschickt. Auf den Videobändern, anscheinend mit einer Überwachungskamera aufgenommen, ist nichts anderes zu sehen als der Hauseingang der Familie. Eingewickelt sind jene Bänder in mysteriöse, kindliche Zeichnungen. Es ist nichts passiert, obwohl, das Gefühl

³⁹ Haneke, Schrecken und Utopie der Form, In: FAZ, 07.01.1995, S.B2

⁴⁰ Ossenagg 2008, S.61

⁴¹ Grabner 2008, S.12

beobachtet zu werden ein bedrückendes ist. Später werden die Videos persönlicher, zeigen Orte aus der Vergangenheit des Familienvaters Georges. Er geht den Hinweisen nach und gelangt zu Majid, einem algerischen Einwanderer, den Georges aus seiner Kindheit kennt. Majid aber, macht Georges und vor allem dem Zuschauer (so will es Haneke) glaubhaft, dass die Videos nicht von ihm stammen. Von wem sind die Videos aber? Haneke beantwortet diese Frage so: „Es gibt alle Erklärungen, und ich hoffe, dass alle funktionieren. Was ändert das am Problem, das da eigentlich verhandelt wird? Nichts. War's der liebe Gott? Es ist alles drin“. ⁴² Die meisten Zuschauer sind irritiert, da sich das Geheimnis bis zum Schluss nicht auflöst. Michael Haneke durchbricht hier die klassische Mainstream-Dramaturgie und schafft Leerstellen die eine direkte Kausalität verhindern. Das führt den Zuschauer aber nicht zum Ziel denn, er muss über den Horizont der Story blicken und sich die Erklärung selbst erschließen. Der Zuschauer wird dadurch feststellen, dass er die falsche Frage gestellt hat, denn die Frage nach dem Absender meint Haneke,

„ist die unwichtigste Frage. Was würde es zum Verständnis beitragen, wenn der Urheber bekannt wäre? Im Mainstreamkino ist man immer verpflichtet, einen Schuldigen zu präsentieren. Das ist das Dumme daran. Bei mir können Sie entscheiden, wem Sie glauben“. ⁴³

Durch die dramaturgische Reduktion verhindert Haneke kausale Erklärungen, denn „man kann den Film auf vielen Ebenen lesen, politisch, historisch, existenziell“. ⁴⁴ Außerdem will Haneke damit bewirken, dass sich der Zuschauer bewusst wird, dass ihn das Medium manipuliert, ihm vorschreibt, wer der Gute oder der Böse ist.

"Ich glaube, als Filmmacher vergewaltigt man den Zuschauer. Und ich will ihn zur Selbständigkeit vergewaltigen. Ich will ihn dazu nötigen, selber zu denken. Ich will ihn mit Widersprüchen konfrontieren, die er selbst lösen muss. Ich will ihm keine Lösung geben. Weil er dann schlagartig aufhört zu denken". ⁴⁵

Er soll die Manipulationen selbst, durch ständige Reflexion, erkennen und so wiederum sich selbstständig mit einbringen. Er will nicht, dass am Ende alle Rätsel gelöst sind, denn in der Wirklichkeit gibt es keine einfachen Lösungen. Die Welt und das Leben an

⁴² Nicodemus, et al., Angst ist das tiefste Gefühl, In: Die Zeit, 19.01.2006

⁴³ Rodek, Schlechte Welt, düsteres Kino, In: Die Welt, 23.01.06

⁴⁴ Assheuer, Die Leiche im Keller der Bourgeoisie, In: Die Zeit, 26.01.2006

⁴⁵ Pohl, Ich will nicht für blöd verkauft werden, In: SZ, 06.03.2010

sich sind vielschichtig und kompliziert und auf genau das will Haneke aufmerksam machen.

*„Ich glaube, das Drama ist nicht dazu da, dass Sie beruhigt nach Hause gehen. War es noch nie. Schon seit der griechischen Tragödie nicht. Jeder Film ist manipulativ, vergewaltigt den Zuschauer. Die Frage ist also: Wozu vergewaltige ich ihn? Ich versuche ihn zur Reflexion, zur geistigen Selbständigkeit zu vergewaltigen, zum Durchschauen seiner Rolle im Manipulationsspiel. Ich glaube an seine Intelligenz. Film sollte im besten Fall sein wie die Sprungschanze beim Skispringen. Sie bietet ihm die Möglichkeit abzuheben, aber springen muss er allein“,*⁴⁶

sagt Haneke dazu. Durch die offene Dramaturgie und dem Fehlen einer moralischen Bewertung nach Gut und Böse, ist der Zuschauer gezwungen selbst diese vorzunehmen und erkennt gleichzeitig, welche Manipulationskräfte ihn ansonsten dazu drängen, diese vorzunehmen.

4.2.4 Psychologisierung

Ein weiteres dramaturgisches Mittel, welches sich Haneke bedient, ist es dem Zuschauer so gut wie keine Erklärungen bezüglich der Biografie seiner Figuren zu liefern. Außerdem werden Erklärungen, in Form von psychologischen Erklärungsmustern, komplett verweigert. Durch die Verweigerung von Psychogrammen oder biografischen Hintergründen, ist es dem Zuschauer nicht möglich, nachzuvollziehen, warum eine Figur handelt, wie sie handelt denn, „die Erzählhaltung ist anti-psychologisch, weil die Figuren nicht zugleich ihre eigenen Erklärungen sind“.⁴⁷ Das heißt, der Zuschauer findet keine Erklärung in der schlimmen Kindheit des Protagonisten, welche letztendlich verantwortlich für die grausame Gewalttat ist. Haneke beschreibt seinen Ausgangspunkt zu der Idee für DER SIEBENTE KONTINENT (1989) folgendermaßen:

„Der Fall, der dem SIEBENTEN KONTINENT zugrunde liegt, wurde mir durch einen Artikel im Stern bekannt: Dort wurde von dem berichtenden Journalisten natürlich sofort alles aufgezählt, was zur Erklärung des schockierenden Familienselbstmords erhalten konnte: die finanzielle Lage der Familie, die sexuellen Problem des Ehepaars, etc., etc. Der Effekt war, dass von dem jedermann verunsichernden Schrecken der Tat eigentlich nur ein voyeuristisch zu betrachtender psychologischer

⁴⁶ Oehmke, et al., Jeder Film Vergewaltigt, In: Der Spiegel, 43/2009

⁴⁷ Seeßlen 2008, S.39

*und vielleicht pathologischer Einzelfall übrig blieb, der keinen Leser mehr verunsichern, geschweige denn dazu führen konnte, im eigenen Leben möglicherweise verstörende Ähnlichkeiten zu entdecken“.*⁴⁸

Haneke will in DER SIEBENTE KONTINENT (1989) Strukturen in unserer Gesellschaft offenlegen und für jeden sichtbar machen. Strukturen der „emotionalen Vergletscherung“, hervorgerufen durch die Ellenbogengesellschaft des Neoliberalismus. Durch die Verweigerung auf Einzelfälle zu verweisen, betrifft ein solcher Fall jeden Einzelnen. Es gibt keine Erklärungsflucht, mit dem Verweis auf psychische Monster, die durch ihre Veranlagung oder Geschichte gar nicht anders konnten. Im Gegensatz dazu bietet uns der Mainstreamfilm Tausende Erklärungsmuster, die den Einzelfall hervorheben und keine Fragen zu gesamtgesellschaftlichen Problemen mehr aufwerfen. Haneke kritisiert daher die Form, in welcher der Mainstreamfilm derartige Probleme darstellt:

*„Mit dem psychologischen Realismus des Mainstreamkinos steht man da auf verlorenem Posten. Denn jeder zugespitzten Konstellation, jedem dargestellten Problem wird da sehr schnell die Spitze abgebrochen, indem der Zuschauer die Möglichkeit bekommt, das Geschehen auf den individuellen Charakter der Figur zurückzuführen und sich selbst als Nichtbetroffener raushalten zu können“.*⁴⁹

Haneke versucht in seinen Filmen an einem anderen Punkt, anzusetzen. Er versucht eine Form zu finden, die keine Ausflüchte bietet. In einem Interview versucht er seinen Ansatz, zu erklären:

*„Was ich versuche, ist eine Form zu finden, die solches unmöglich macht, die durch radikale Zuspitzung und unter Vermeidung individualpsychologischer Muster den Zuschauer selbst mit seinen Ängsten und Aggressionen ins Zentrum der Geschichte stellt. Er füllt die leer gelassene Matrix aus. Er trägt die Verantwortung“.*⁵⁰

Der Mainstreamfilm gibt vor, in seiner Darstellung die Wirklichkeit im Fragment abzubilden. Er zeigt nur einzelne, psychologische Fragmente, die den Täter und seine Taten erklären sollen, um damit die Tat zu Legitimieren. Haneke schreibt hierzu:

„Ausgelassen ist der (allzu) bündige Sinn des soziologischen und psychologischen Erklärungszusammenhangs - der Zufall und die Widersprüchlichkeit fragmentarischer

⁴⁸ Grabner 2008, S.13

⁴⁹ Grabner 2008, S.13

⁵⁰ ebd.

Handlungssplitter fordern wie in unserer täglichen Erfahrung ihr Recht und unsere Aufmerksamkeit“.⁵¹

Oft ist die letzte Ausflucht des Rezipienten, die Antworten bei Haneke selbst, also dem Autor, zu suchen. „Solche brutalen Filme können nur von einem kranken Geist stammen“, o.ä.

„Ich glaube, es ist ein bisschen zu simpel, das Werk durch die Psychologie seines Autors zu erklären. Nach dem Motto: Der Haneke hat psychische Probleme, also muss ich seine Filme auch nicht ernst nehmen. Mit diesem Argument stiehlt sich dann der Zuschauer aus den Anforderungen des Films. Das wird oft versucht, ich bin daran gewöhnt: Was muss der Haneke für ein Mensch sein, dass er solche Filme macht“.⁵²

Haneke versucht also, durch das Auslassen von biografischen Hintergrundinformationen, psychologische Erklärungsmuster zu vermeiden. Der Zuschauer ist dadurch gezwungen die wirklichen Ursachen von Gewalt bei sich selbst oder in der Gesellschaft, zu suchen.

4.2.5 Milieu

Haneke verankert seine Filme immer in Milieus, die für den Zuschauer nachvollziehbar sind. Meist sind es normale Familien aus dem Bürgertum und unscheinbare Charaktere, in deren Lebensumstände er sich leicht wieder erkennt. Es sind keine unerreichbaren Helden oder Menschen aus dem Abseits, die mit dem Leben von den meisten von uns nichts zu tun haben. Es werden keine spektakulären Geschichten in Milieus gesucht, die wahlweise eine gewisse Betroffenheit oder Bewunderung beim Zuschauer auslösen. Haneke beschreibt dieses Mittel in dem Film *Au Hasard Balthazar* von Robert Bresson:

„Dazwischen liegt ein Leben, das in seiner traurigen Schlichtheit für jenes von Millionen steht, ein Leben der kleinen Freuden und großen Mühen, banal, sensationslos und wegen seiner deprimierenden Alltäglichkeit für die Ausschlichtung auf der Filmleinwand denkbar ungeeignet. Eigentlich ist von niemandem, also von jedem die Rede“.⁵³

⁵¹ Haneke, Schrecken und Utopie der Form, In: FAZ, 07.01.1995, S.B2

⁵² Oehmke, et al., Jeder Film Vergewaltigt, In: Der Spiegel, 43/2009

⁵³ Haneke, Schrecken und Utopie der Form, In: FAZ, 07.01.1995, S.B2

Durch diese einfache Identifikation lässt er den Zuschauer nicht auf Distanz zu den Figuren gehen und schafft dadurch einen präzisen Realitätsbezug. Haneke selbst sagt dazu: „Davon kann ich aus erster Hand erzählen. Und zudem kommen die Zuschauer meiner Filme auch überwiegend aus dem Bürgertum. Sie können sich so leichter mit den Figuren meiner Filme identifizieren.“⁵⁴ Denn, die Reduktion auf diese Einfachheit lässt einen Dialog mit dem Zuschauer zu. Auch hier kann er nicht in eine andere Welt fliehen, denn es betrifft die Seine. „Ohne Ernstnehmen des Dialogpartners verdient der Dialog seinen Namen nicht. Wer ist der potenzielle Dialogpartner? Jedermann“.⁵⁵

4.2.6 Bildgestalterische Mittel

Oft vergisst man, dass das Filmbild aus zwei verschiedenen Ebenen besteht, nämlich dem Bild und vor allem dem Ton. Es ist fast schon natürlich für den Zuschauer, dass das, was er hört auch genau zu dem Bild passt, das er sieht. Vor allem Haneke spielt in seinen Filmen mit diesen Ebenen und sie sind wesentlicher Bestandteil in seiner Darstellung von Gewalt. Denn, „dass der Film als Bild und als Ton existiert, sieht der Regisseur als Bereicherung: „Das ist“, sagt er, „nicht nur doppelt so viel, sondern das Zehnfache, weil man einen Kontrapunkt hat. Nichts braucht parallel zu laufen, sondern man kann es ganz genau einsetzen“.⁵⁶ In seinen Filmen sind deshalb oft Gewalttaten nur auf der Tonspur zu hören, das Bild dagegen zeigt in diesen Momenten nur Leere. In BENNY'S VIDEO (1992) z.B. sieht man nur einen leeren Bildschirm, als das Mädchen von Benny ermordet wird. In FUNNY GAMES (1997) schmiert sich einer der jungen Gewalttäter ein Brot in der Küche, während der Junge der Familie im Wohnzimmer erschossen wird. Nur Schreie sind zu hören, entsetzlich lange. Doch die Fantasie baut sich ihre eigenen Bilder im Kopf des Zuschauers. Durch das Verlagern des Geschehens auf die Tonspur versucht er den Zuschauer mehr zu involvieren und außerdem glaubt er,

„dass man die Zuschauer über den Ton packen kann. Das Ohr ist - trotz aller akustischen Umweltverschmutzung - weniger von Reizen zugeschüttet, weniger abgenutzt als das Auge. Darum ist es aufnahmefähiger und hat auch einen direkteren

⁵⁴ Oehmke, et al., Jeder Film Vergewaltigt. In: Der Spiegel, 43/2009

⁵⁵ Grabner 2008, S.22

⁵⁶ Seeßlen 2008, S.37

Zugang zur Psyche des Zuschauers. Schon im Horrorfilm ist das rätselhafte Knarren der Dielen spannender als literweise verspritztes Blut“.⁵⁷

Haneke weiß, dass das Selbst durchdachte wesentlich intensiver und substanzieller ist, als das Gesehene.



Abbildung 11: Leeres Bild während des Mordes in Benny's Video

⁵⁷ Jenny, et al., Kino ist immer Vergewaltigung, In: Der Spiegel, 38/1997



Abbildung 12: Bild während des Mordes in *Funny Games*

Am Beispiel von *BENNY'S VIDEO* (1992) ist dies sehr gut beobachten. Benny ist ein vernachlässigter, übersättigter Junge aus der oberen Mittelschicht. Schicke Wohnung, die Eltern haben gute Jobs und er hat jede Menge elektronisches Spielzeug. Kamera, Fernseher, Videorekorder, etc. (im Jahre 1992 noch außergewöhnlich). Diese mediale Welt ist Bennys Welt. Er nimmt die Realität über seine Videokamera und seinen Fernseher wahr. Wenn er sich keine Filme aus der Videothek ausleiht, macht er seine eigenen Filme. Er filmt, wie ein Schwein mit einem Bolzenschussgerät erschossen wird, und sieht sich den Moment, in dem abgedrückt wird und das Schwein getötet wird, immer und immer wieder an. Seine Realität sind Videos, ob selbst produziert, aus dem Fernseher oder aus der Videothek. Doch was ist Real und was Fiktion? Benny trifft vor seiner Videothek ein Mädchen in seinem Alter und lädt sie zu sich nach Hause ein. In Bennys Zimmer sind die Fenster verdunkelt nur eine Kamera wirft ein Bild von der Straße auf den Monitor. Das Mädchen blickt auf den Monitor und fragt ihn „was das ist“, Benny antwortet „das ist die Aussicht“. Benny nimmt die Kamera und filmt sie, wie er es mit allem macht. Erst durch das Betrachten durch einen Monitor, ist sie für Benny real. Alles was Benny kennt, ist virtuell. Anschließend zeigt er ihr das Video mit dem Schwein. Das Mädchen ahnt noch nicht, was ihr in den kommenden Minuten bevorsteht. Doch als Benny das Bolzenschussgerät aus der Schublade holt, ereilt den Zuschauer eine dunkle Vorahnung. Das Gerät, das bis jetzt nur virtuell existierte, findet sich nun in der Realität wieder. Realität und Virtuelles verschwimmen miteinander und es gibt keine Trennlinie mehr. Benny legt dem Mädchen das Gerät an die Brust und ein „Feigling“ des Mädchens reicht ihm, um abzudrücken. Haneke zeigt den Tötungsakt

nicht, sondern zeigt nur den Bildschirm, auf dem das Bild von Bennys Kamera zu sehen ist. Der gesamte Mord ist aber auch dort nicht zu sehen, sondern es ist nur ein leeres Bild des Zimmers zu sehen. Als der Schuss fällt, reagiert Benny erst zögerlich und beobachtet das Mädchen, wird aber immer hektischer als das Mädchen nicht zu schreien aufhört. Er kann das „Video“ nicht mehr anhalten und wieder zurückspulen, wie er es aus seiner virtuellen Realität kennt. Er lädt noch zweimal nach und drückt, außerhalb der Kamera, ab. Benny sinkt verstört zu Boden und hat somit die letzte, unumkehrbare Grenze zwischen Realität und Fiktion übertreten. Haneke vermeidet es in dieser Szene selbst Bilder für den Voyeur zu schaffen, in dem er das Geschehene außerhalb des Kamerablickwinkels positioniert und die Aktion auf die Tonspur verlegt. Zum einen findet er offen dargestellte Gewalt obszön und zum anderen ist ihm bewusst, dass der Zuschauer seine eigenen Bilder im Kopf produzieren muss. Er muss das Fehlen der Bilder auf dem Bildschirm mit den Bildern aus seiner Fantasie erzeugen. Haneke beschreibt diese Szene so:

*„Der Zuschauer sieht den Mord nicht nur nicht – er findet fast ausschließlich im Off statt und wir hören bloß, was vor sich geht –, sondern der Zuschauer sieht auf der Leinwand einen Fernsehmonitor und in diesem Monitor, der das Zimmer des jugendlichen Mörders zeigt, das dieser mit seiner Videokamera abbildet, ist nichts zu sehen: Nur unsere von den Tönen angestachelte Phantasie belebt ihn mit dem Mord.“*⁵⁸

Die ganze Szene ist eine totale Kameraeinstellung ohne jeglichen Schnitt, nur das doppelt leere Bild. Das Filmbild, in dem der Monitor zu sehen ist und das leere Bild, welches im Monitor abgebildet wird. Unendlich lange hört man die quälenden Schreie des Mädchens, ca. 01:45 min. Als der letzte Schuss fällt, sind es noch mal 00:40 min. in dem der Zuschauer nur den leeren Raum sieht und keine Ausflüchte hat, weder auf der tonalen, noch auf der bildlichen Ebene. Er ist alleine mit seinen Gefühlen.

*„Hanekes Filme tun dem Publikum Gewalt an. Nicht indem sie Gewalt zeigen, die sich auf die obszöne Zurschaustellung explodierender Autos oder zeretzter Körper beschränkt, sondern indem sie die Sehenden zur Selbständigkeit vergewaltigen. Sie lassen dem Publikum Freiräume, in denen die Phantasie das weiterspinn, was filmästhetisch nur angedeutet und im Nicht-Zeigen wirksamer als in seiner bildlichen Umsetzung ist“,*⁵⁹

⁵⁸ Grabner 2008, S.15

⁵⁹ Wessley, et al. 2008b. S.8

fassen es Christian Wessely, Gerhard Larcher und Franz Grabner zusammen. Haneke will dadurch beim Zuschauer einen Schock auslösen und ihm den Schrecken eines solchen Mordes aufzeigen. Haneke meint:

*„der Zuschauer ist so abgestumpft durch Gewaltdarstellungen, dass ich ihn nur noch mit einem Mittel dazu bringen kann, Gewalt als schockierende Realität zu begreifen: nämlich indem ich seine Phantasie aktiviere. Und das tue ich, indem ich den eigentlichen Gewaltakt nicht zeige. Das ist auch eine Frage der ästhetischen Keuschheit. Wenn ich auf bestimmte Dinge die Kamera draufhalte, werden sie obszön“.*⁶⁰

An diesem Beispiel in BENNY'S VIDEO (1992) lässt sich Hanekes Kameraarbeit und seine Mittel sehr gut verstehen, denn die Kamera konzentriert sich auf das Wesentliche und lässt alles Unwesentliche aus, „sie registriert nur exakt das, was ist, erhebt sich weder über das Geschehen noch übt sie sich in einer Diskretion des Wegsehens, der Ersetzung des Faktischen durch das Symbolische etwa.“⁶¹ Doch wie schafft man es diese Bilder zu kreieren, ohne gefällige, glatte Bilder zu machen, die vom wesentlichen ablenken? Sie dürfen weder dilettantisch wirken, noch dürfen sie „schön“ sein. Haneke sagt selbst dazu: „Ich hoffe, sie sind „klar“. Das ist ein Unterschied. Ich versuche schlackenlose Bilder zu machen, so viel wie möglich wegzulassen.“⁶² Wie auch in dramaturgischer, so arbeitet Haneke auch in bildästhetischer Hinsicht mit einer starken Reduktion und drängt den Zuschauer somit in die von ihm gewollte reflexive Haltung. Durch das nicht zeigen der Gewaltakte entgeht er der Gefahr, diese unrealistisch darzustellen und somit den Zuschauer auf Distanz gehen zu lassen.

4.3 Erzählperspektiven und Ebenen

Haneke nimmt in vielen seiner Filme direkt Bezug auf den Medienkonsum in der Gesellschaft. Immer wieder gibt es lange Sequenzen in denen Nachrichten von Kriegen und Unruhen aus aller Welt berichten. So sind z.B. in 71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS (1994) lange Nachrichtenbeiträge zu sehen. Es sind aber nicht nur Nachrichtensendungen, sondern auch oft ganz banales Unterhaltungsfernsehen. In DER SIEBENTE KONTINENT (1989) sieht sich Tochter Eva ein virtuelles Spiel an, da sie scheinbar selbst unfähig ist, Kind zu sein und mit anderen, zu spielen.

⁶⁰ Jenny, et al., Kino ist immer Vergewaltigung, In: Der Spiegel, 38/1997

⁶¹ Seeßlen 2008, S.31

⁶² Grabner 2008, S.23

Am Ende, als die Familie tot ist, ist sinnbildlich nur noch schwarz-weißes Rauschen auf dem Fernseher zu sehen. In BENNY'S VIDEO (1992) sind nach brutalen, selbst gedrehten Videos immer wieder bunte Unterhaltungssendungen zu sehen und in FUNNY GAMES (1997) läuft unerträglich lange ein DTM-Rennen auf dem blutverschmierten Fernseher, nachdem der Junge der Familie erschossen wurde. In LA PIANISTE (2001) sieht sich Isabelle Hubert Pornos an, die als Kompensation für ihre Unfähigkeit normale Sexualität zu erleben, dienen.

Diese Passagen sind immer als Kontrapunkt gesetzt und zeigen die Protagonisten in der Distanz zu sich selbst, in Distanz zu ihrem Umfeld, oder aber zur Gesellschaft und sie verdeutlichen gleichzeitig ihre Isoliertheit. In CACHÉ (2005) oder BENNY'S VIDEO (1992) stehen zudem noch selbst produzierte Videos im Mittelpunkt. Dieser ganze unaufhörliche Strom aus Bildern verschwimmt zu einem großen Rauschen, in dem Virtualität und Realität ineinander verschwimmen. Zum einen wird so gezeigt, wie bei Hanekes Figuren die Wirklichkeit mit der medialen Rezeption verschwimmt und zum anderen baut Haneke so verschiedene Erzählperspektiven im Film ein, die dem Zuschauer seine voyeuristische, mediale Konsumhaltung vor Augen führt. Haneke will darauf aufmerksam machen. Er will dem Zuschauer näher bringen, dass der mediale Konsum unser Denken und Handeln beeinflusst und dass wir den Bildern, die wir tagtäglich sehen nicht vertrauen sollen. Er will uns die Unzuverlässigkeit der Bilder aufzeigen, indem er selbst unzuverlässig in seinen Erzählebenen ist. Für Haneke ist es wichtig die Manipulationsmechanismen des Mediums, aufzuzeigen. „Ich glaube, wenn Film eine Kunstform sein will, hat sie die ästhetisch-moralische Verpflichtung, die Fragwürdigkeit und die Gefahren ihrer Manipulationsmittel im Werk zu reflektieren“,⁶³ sagt Haneke selbst dazu.

⁶³ Grabner 2008, S.19



Abbildung 13: Bildfüllende Nachrichtensendung in 71 Fragmente



Abbildung 14: Eva sieht sich ein virtuelles Spiel an

Sowohl in CACHÉ (2005) als auch in BENNY'S VIDEO (1992) beginnt Haneke mit einer selbst gedrehten Videosequenz. In beiden fungiert zunächst das Video als Haupt-erzählperspektive, nur die unsauberen Bilder im Videolook deuten auf eine selbst gedrehte Sequenz hin.



Abbildung 15: Aufnahme der Überwachungskamera in Caché

In CACHÉ (2005) ist es ein Überwachungsvideo und in BENNY'S VIDEO (1992) eine Amateur-Videoaufnahme. BENNY'S VIDEO (1992) beginnt in einem dunklen Raum. Nur durch das einfallende Licht, durch eine offen stehende Tür, am Ende des Raums sind Umrisse zweier Menschen zu sehen, die ein Schwein hinaus zerren. Die Kamera folgt dem Geschehen und dem Schwein. Das Schwein quiekt und sträubt sich, während es auf den Hof geführt wird. Man erkennt, dass es sich hierbei um Aufnahmen einer Amateur-Videokamera handelt, es sind wackelige, krisselige Bilder. Die beiden Menschen stoppen mit dem Schwein, die Kamera kommt näher und verharrt auf dem Kopf des Schweins. Ein Bolzenschussgerät kommt in das Bild und drückt auf den Kopf des Schweins. Ein Schuss, das Schwein bricht zusammen und wird weggezogen, dabei bleibt die Kamera die ganze Zeit auf dem Kopf des Schweins und verfolgt den Toteskampf aus nächster Nähe. Dann stoppt der Film und wird zurückgespult. Alles läuft rückwärts und das Schwein steht wieder auf. Wieder setzt das Bolzenschussgerät an und das Schwein bricht wieder zusammen. Der Film wechselt jetzt in eine andere Erzählebene. Es ist ein Film im Film und wir sehen plötzlich jemanden zu, wie der sich ein Video ansieht, immer und immer wieder. Dann, nur noch schwarz-weißes Rauschen und der Titel: BENNY'S VIDEO.



Abbildung 16: Video der Schweineschlachtung in Benny's Video

Es handelt sich also um das Video von Benny. Von diesen beiden Dingen handelt der Film, von Benny und seiner Realität, dem Video. Im Video hat diese Realität keine Konsequenzen, weder für Benny noch für das Schwein. Das Schwein kann immer wieder zum Leben erweckt werden. Benny braucht nur zurückzuspulen und alles ist wieder beim Alten. Haneke macht dem Zuschauer durch seinen Wechsel in der Erzählebene den Unterschied zwischen medialer Wirklichkeit und Realität bewusst. Er zeigt dem Zuschauer auch, dass er Gewalt gerne konsumiert und sich dessen nicht bewusst ist. Durch die Verschiebung der Filmebenen wird ihm aber plötzlich seine voyeuristische Haltung bewusst. Er muss nicht mit Konsequenzen rechnen, denn es ist für den Zuschauer nicht real, sondern virtuell. Als Benny dann das Mädchen mit dem Bolzenschussgerät erschießt, werden dem Zuschauer diese Konsequenzen bewusst. Das Mädchen schreit unaufhörlich lang und Benny kann nicht einfach zurückspulen, oder das Video anhalten. Die Realität bricht über ihn hinein und er sinkt am Boden zusammen. Erst als er sich das Video von dem Mord wieder ansieht, ist das erlebte wieder in eine virtuelle Welt übertragen, die es erlaubt, das Mädchen wieder zum Leben zu erwecken. Er kann einfach wieder zurückspulen und für Benny ist eigentlich nichts wirklich passiert. Gab es diese Mädchen überhaupt, ist der Mord noch zu unterscheiden von einem Horrorfilm? Wer trägt die Konsequenzen? Sicher nicht Benny selbst.

„Und später, als der Mörder die Videoaufzeichnung dieses Bildes seinen Eltern vorspielt, sehen wir wieder den Bildschirm und die Köpfe der Eltern, die unser Entsetzen von vorhin widerspiegeln. Ich denke, so hat der Zuschauer wenig

Gelegenheit die Gewalt zu genießen bzw. sich schuldlos an ihrer Ausübung zu beteiligen“,⁶⁴

erläutert Haneke seine Absicht der Perspektivwechsel in BENNY'S VIDEO (1992). Der Zuschauer soll eingebunden werden, denn ist es nicht auch unsere Realität? Was ist schon ein toter mehr in einem Bürgerkrieg? Wieso soll der Schurke im Mainstreamfilm nicht erschossen werden? Er hat es doch schließlich verdient! Lassen wir uns nicht auch manipulieren, von den Bildern? Ja, genießen wir es sogar andere Menschen sterben zu sehen?

Wenn der Zuschauer dies aber tagtäglich Selbst erlebt, sei es beim Fernsehen oder im Kino, was lässt den Zuschauer aber hier so erschrecken? Warum bekommt man beim Beobachten solcher Bilder ein so unwohles Gefühl? Was verunsichert einen dabei? Haneke macht den Zuschauer hier mit zum Voyeur um somit zum Komplizen von Benny. Was den Zuschauer also hier erschrecken lässt, sind nicht die Bilder selbst, sondern aus welcher Perspektive er sie sich ansieht. Es ist die Perspektive eines Voyeurs. Wir beobachten den Mord an dem Schwein und an dem Mädchen, aus einer klaren, dokumentarischen Perspektive, ohne ästhetische Überhöhung, die sämtliche Fluchtmöglichkeiten verwehrt. In dem Moment als zurückgespult wird, ertappt er sich selbst und wird sich bewusst, was er sich da gerade ansieht und es geht ihm ähnlich wie Benny, der einfach einmal „wissen möchte, wie das ist“.

BENNY'S VIDEO (1992) erschien 1992, lange bevor es Youtube gab. Haneke hat diese Entwicklung vorausgesehen, denn die Realitätswahrnehmung bestimmt neben dem Fernsehen auch das Internet. Diese Realität setzt Haneke hier an den Anfang seines Films. Die Aufnahmen mit der Videokamera könnten genauso gut auf Youtube zu sehen sein. Diese Rezeptionsperspektive nimmt der Zuschauer jeden Tag beim Konsumieren von Gewalt und persönlichen Unheils ein. Haneke nennt dies "die „Derealisierung“ der Welt. Viele Menschen nähmen die Welt nur noch medial wahr, und die Gewalt im Fernsehen tue nicht weh“.⁶⁵ Man könnte diese Aussage auch auf das Internet erweitern. In den sozialen Netzwerken verschwimmt die Trennlinie von Virtualität und Realität zusehends. So wurde Hanekes Vorahnung Jahre später unter dem Begriff „Happy Slapping“⁶⁶ zur Realität. Jugendliche zeichnen Vergewaltigungen mit ihrem Handy auf und verbreiten diese weiter. Die Opfer werden „erniedrigt und gequält. Gesammelt wie eine Trophäe. Die Inszenierung realen Leidens von Menschen, zu de-

⁶⁴ Grabner 2008, S.15

⁶⁵ Stolz, Happy Slapping – „Ich bin überfordert“. In: Die Zeit, 24.05.2006

⁶⁶ Vgl. ebd.

nen oft ein persönlicher Bezug hergestellt werden kann“. ⁶⁷ Auch in Zukunft werden Virtualität und Realität weiter in allen Lebensbereichen verschwimmen. Keiner kann voraussagen, welche Konsequenzen dies für die Gesellschaft hat und wie wir damit umgehen werden. Wichtig ist aber, dass wir dies reflektieren und uns die Problematik vor Augen halten, um die Gefahren rechtzeitig zu erkennen.

4.4 Täter und Opfer

Eine der wichtigsten Grundthemen Michael Hanekes ist, Gewalt in ihrer ganzen Härte und mit all ihren Konsequenzen zu zeigen. Dies offenbart sich zum einen in dem Umgang mit Opfern von Gewalt in den Medien und zum anderen im Umgang mit der Rolle des Opfers und des Täters. Haneke bindet den Zuschauer immer in die Opferperspektive mit ein. Ihm geht es dabei, Gewalt da zu zeigen, wo sie sich entfaltet und wo sie Leid verursacht, nämlich aufseiten der Opfer. Ihm geht es um einen Gegenentwurf zum Mainstreamfilm, in dem Gewalt nie in seiner Konsequenz gezeigt wird und dadurch ihren Schrecken verliert. Dies liegt nicht nur daran, dass nach einer Gewalttat sofort umgeschnitten wird und der Todeskampf eines Menschen nicht gezeigt wird bzw. die Schmerzen, die er dabei erleidet. Sondern auch, dass der Gewaltakt extrem unrealistisch dargestellt wird. Ein Mensch wird beispielsweise erschossen oder erschlagen und fliegt vielleicht noch durch die Luft. Der Gewaltakt dient hier der reinen Unterhaltung. Wie schmerzhaft so etwas ist, zeigt der Mainstreamfilm nicht. Diese Filme entrealisieren Gewalt und machen sie damit konsumierbar.

„Das ist wie in der Geisterbahn. Ich lasse mich bewusst erschrecken, aber ich weiß, es kann mir nichts passieren. Ich erinnere mich, als "Pulp Fiction" von Quentin Tarantino herauskam, saß ich in einer Nachmittagsvorstellung mit lauter Jugendlichen. Als in der berühmten Szene einem Jungen das Gehirn weggeblasen wird, war da ein Riesenhallo im Kino. Die fanden das super, die haben sich totgelacht“, ⁶⁸

erinnert sich Haneke. Er dreht dieses Konzept der comichaften Gewaltinszenierung um. Er spart den Gewaltakt aus und zeigt seine Konsequenzen. Natürlich ist das schmerzhafter für den Zuschauer, denn dadurch wird an sein moralisches Empfinden appelliert, an seine Empathie gegenüber dem Leidenden. Trotzdem wird ihm oft vorgeworfen, Vorlagen für Gewalttäter zu schaffen. Doch Haneke entgegnet diesen Vorwürfen: „Erstens kommt dort die Gewalt als Täterschaft kaum vor. Sie kommt vor als

⁶⁷ Balci, Güner et al., Verprügelt, vergewaltigt und gefilmt. In: Spiegel Online, 13.06.2006.

⁶⁸ Jenny, et al., Kino ist immer Vergewaltigung, In: Der Spiegel, 38/1997

das, was sie ist, als Leiden der Opfer. So sieht der Zuschauer, was es eigentlich bedeutet, Gewalt auszuüben und deswegen werden die Filme auch als schmerzhaft empfunden.“⁶⁹ Haneke will uns damit zeigen, dass Gewalt kein Spaß und keine Unterhaltung ist. Gewalt ist immer schmerzhaft und erzeugt Leid.

Auf der anderen Seite läuft Haneke damit Gefahr als Moralist wahrgenommen, zu werden. Als jemand der aus einer bestimmten Selbstgerechtigkeit heraus argumentiert. Dass er für sich die Deutungshoheit über ein moralisch gutes oder schlechtes Kino vereinnahmt. Doch gerade der Mainstreamfilm, „in dem die Konstruktion der eindeutigen Person einhergeht mit einem moralischen Rigorismus, der zwischen dem Guten und dem Bösen keinen Zwischenton erlaubt“, ⁷⁰ proklamiert doch gerade diese Haltung. Dort gibt es meist eine klare Unterscheidung zwischen Gut und Böse, Täter und Opfer. Doch wer ist schon nur Gut oder nur Böse? Kann man gleichzeitig Opfer und Täter sein? Haneke dagegen vermeidet eine eindeutige Identifikation mit dem Opfer, er stellt diese Konstellation wesentlich komplexer dar. Jeder ist Opfer und gleichzeitig Täter. Haneke formuliert das so: „Ich glaube, man muss dabei erst mal klären, was man unter „Opfer“ verstehen will: das Opfer, das jemand von sich aus bringt, oder das Opfer, das jemand wird. Opfer als Tat oder als Resultat. Im zweiten Fall: ja. Alle meine Täter sind gleichzeitig Opfer.“⁷¹ Dies lässt sich gut an drei Beispielen festmachen. In *LA PIANISTE* (2001) sind alle Figuren gleichzeitig Opfer und Täter. Erika ist Klavierlehrerin, wohnt bei ihrer Mutter und wird wie ein kleines Mädchen behandelt. Sie wird von ihrer Mutter beherrscht und unterdrückt und ist somit Opfer der Mutter. Die Mutter ist Opfer ihrer Einsamkeit, ihrer Unfähigkeit ein normales Verhältnis zu ihrer Tochter aufzubauen und zu akzeptieren, dass diese eine erwachsene Frau ist, die ihr eigenes Leben lebt. Aus dieser Konstellation resultiert eine selbstzerstörerische Liebe zwischen Mutter und Tochter, von welcher am Ende beide Opfer sind. Erika fügt sich, unfähig zu lieben, selbst Schmerzen zu. Um ihre sadomasochistische Fantasien weiter auszuleben provoziert sie Walter, ihren Klavierschüler, sie zu vergewaltigen und wird so Selbst zum Täter. Walter, Opfer Erikas Fantasien, ist gleichzeitig Täter, indem er Erika vergewaltigt und misshandelt. Hier also verschwinden die eindeutigen Trennlinien zwischen Opfer und Täter. In *CACHÉ* (2005) spürt Georges, der anonyme Videobänder und Zeichnungen zugeschickt bekommt, den algerischen Einwanderer Majid auf. Der Film legt vorher Spuren, das Majid eventuell der Absender der Bänder sein könnte. Als Georges ihn in seiner Wohnung stellt und mit ihm spricht, begeht Majid plötzlich Selbstmord, indem er sich unverhofft die Kehle aufschneidet. Für den Zuschauer kippt

⁶⁹ Grabner 2008, S.15

⁷⁰ Seeßlen 2008, S.26

⁷¹ Grabner 2008, S.18

nun die Situation. Hat sich Majid die Kehle aufgrund Georges Verdächtigungen aufgeschnitten? Ist Georges nicht der Täter, da er ihn als Kind verpiffen hat und Majid sein ganzes Leben darunter leiden musste? Der Zuschauer kann dies nicht mehr eindeutig einordnen und es evoziert Unbehagen in ihm. Er fühlte die ganze Zeit mit Georges mit und hoffte, dass der Urheber der Videobänder, der Georges Leben terrorisiert hat, bald gefasst wird. Und, von einem Moment zum anderen fühlt sich der Zuschauer selbst als Täter. War er es nicht, der gehofft hatte, Majid zu seinem gerechten Urteil zu bringen? Hätte er im wirklichen Leben nicht genauso gehandelt?



Abbildung 17: Majid schneidet sich vor Georges die Kehle durch

Im letzten Teil der Trilogie, in 71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS (1994), wird dieses Prinzip am deutlichsten dargestellt. Zum Schluss des Filmes läuft der Student Max in eine Bankfiliale und schießt wahllos in die Menge. Zufällig befinden sich auch die meisten anderen Figuren des Films in der Bank. Doch wieso ausgerechnet der Student Max Amok läuft, ist nicht zu erklären? Die Dramaturgie der fragmentarischen Erzählung lässt zu jedem Zeitpunkt des Films offen, wer den Amoklauf begehen hätte können. In jedem schlummerte die Gewalt, jeder hätte es sein können und jeder hätte eine logische Begründung geliefert. Aber, jeder hätte sogleich auch zum Opfer werden können. „Da könnten alle Figuren, welche Opfer des Amoklaufs sind, genauso der Täter sein und der Täter ist im gleichem Maß Opfer wie

sie.“⁷² Haneke will damit die Zuschauer sensibilisieren, er will dem Zuschauer zum einen zeigen, dass es keine einfachen Erklärungen bei Schuldzuweisungen gibt. Zum anderen zeigt er damit, dass alle Opfer und zugleich Täter sein können. Wir finden dies auch in unseren eigenen zwischenmenschlichen Beziehungen. Meistens ist bei einem Konflikt nicht nur einer Schuld. Jeder ist Opfer und Täter zugleich.

4.5 Der Dialog mit dem Zuschauer

Wie schon vorher erläutert wurde, sind Hanekes Filme keine Filme im eigentlichen Sinn, die bestimmte Geschichten erzählen wollen. Seine Filme basieren viel mehr auf einer bewussten Wechselwirkung zwischen Autor und Rezipient durch das Medium. Haneke beschreibt den „Erweckungsmoment“, den er diesbezüglich hatte, als er Tony Richardsons Verfilmung von Henry Fielding *Tom Jones - Zwischen Bett und Galgen* von 1963 sah. Dort wurde er sich zum ersten Mal bewusst, dass auch er als Zuschauer Teil des Spiels ist. Ihm wurde bewusst, dass der Autor des Films einen Dialog mit ihm führt und ihn zum Komplizen des Helden macht. Er beschreibt dies wie folgt:

*„Plötzlich, es mochte bereits ein Drittel des Films hinter uns liegen, blieb der Titelheld mitten in einer atemraubenden Verfolgungsjagd für einen Augenblick stehen, blickte in die Kamera (also MICH an!) und machte, bevor er weiter seinen Verfolgern davonlief, mit einer kurzen Bemerkung über die Schwierigkeit seiner Lage mir die meine bewusst“.*⁷³

Er war also Teil des Films, der Autor sprach regelrecht durch seinen Helden mit ihm und genau diesen Effekt griff er in *FUNNY GAMES* (1997) auf. Vordergründig wird in *FUNNY GAMES* (1997) die Geschichte einer jungen Familie erzählt, die in ihrem Ferienhaus durch zwei junge Männer motivationslos gefoltert und ein Familienmitglied nach dem anderen ermordet wird. Der Film ist strukturell wie ein klassischer Mainstream-Thriller aufgebaut. Doch Haneke geht es genau darum diese Strukturen, anzugreifen. So bemerkt Haneke. „Um zu vermitteln, was ich denke, bediene ich mich hier des Thrillers - und nutze die Erwartung des Zuschauers ans Genre“.⁷⁴ Haneke spielt mit der Erwartungshaltung des Zuschauers. Diese ist zum einen, die Familie entkommt den Tätern oder, die Täter werden ihrer gerechten Strafe zugeführt. Der Zuschauer kann so beruhigt aus dem Kino und nach Hause gehen. Im Mainstreamfilm

⁷² Grabner 2008, S.18

⁷³ Haneke, Schrecken und Utopie der Form, In: FAZ, 07.01.1995, S.B2

⁷⁴ Jenny, et al., Kino ist immer Vergewaltigung, In: Der Spiegel, 38/1997

„darf das Furchtbare geschehen, solange nur am Ende die Ordnung wiederhergestellt ist. Der Abgrund, der aufgerissen wird, nur um letztlich wieder zugeschüttet zu werden: Mit dieser Verlogenheit machen Genrefilme ihr Geld“.⁷⁵ Haneke geht es um die Offenlegung der Strukturen des Genres und dass der Zuschauer diese auch erkennt. Er will dem Zuschauer, auf eine für ihn schmerzhaft Art und Weise klar machen, zu was er im Mainstreamfilm sein stillschweigendes Einverständnis gibt, nämlich der Folterung und Ermordung von unschuldigen. Haneke konstatiert dazu: „Ich benutze zwar den Suspense, die Spannung, als Leim, auf dem der Zuschauer kleben bleibt - aber dann versuche ich, ihn an einen gedanklichen Ort zu führen, an den er sonst vermutlich nicht gehen würde.“⁷⁶ Aber nicht nur, dass er dem Zuschauer den Spiegel vorhält, nein, er macht ihm zum Komplizen der Täter. Er benutzt dafür genau den Effekt, wie er ihn aus *Tom Jones* kannte. Mehrmals im Film blicken die Mörder in die Kamera, um den Zuschauer auf deren Komplizenschaft aufmerksam zu machen. Die Mörder geben so dem Zuschauer zu verstehen, dass das Spiel nur mit ihnen funktioniert. Die Familie wird nur gefoltert, weil der Zuschauer dem einwilligt. Der Zuschauer will ja sehen was passiert, und wie es weiter geht, in *FUNNY GAMES* (1997) dagegen wird er „an seine Fähigkeit erinnert, „Nein“ zu sagen“.⁷⁷ Das erste Mal blickt einer der Täter in die Kamera und zwinkert dem Zuschauer zu, als Anna nach dem Hund der Familie sucht, der zuvor von dem Täter mit dem Golfschläger erschlagen wurde. Paul, einer der Täter, lächelt ein wenig und scheint sagen zu wollen: „Diese Erniedrigung macht Spaß, findest du etwa nicht?“ Das zweite Mal wendet sich Paul direkt an den Zuschauer, als die Wettkonditionen für das Überlebensspiel ausgehandelt werden. Die Täter wetten, dass innerhalb von zwölf Stunden alle kaputt. Paul spricht direkt in die Kamera und fragt auf wen denn der Zuschauer wette und das er, also der Zuschauer, doch wolle, dass die Familie überlebt. Als die Familie schon einige Misshandlungen über sich ergehen lassen musste, fragt Anna, wieso sie das Spiel den nicht gleich beenden würden. Paul antwortet ihr nur, dass sie den Unterhaltungswert nicht vergessen dürfe. Damit ist nicht der Unterhaltungswert der Täter gemeint. Im weiteren Verlauf, als der kleine Schorschi schon Tod ist und Georg sich schwer misshandelt flehend an die Täter wendet: „Macht Schluss, es ist genug“. Darauf antwortet Paul nur: „Pfui, das ist aber feig, wir sind doch noch unter Spielfilmlänge“ und weiter zum Zuschauer: „Ist es dir schon genug? Sie wollen doch ein richtiges Ende, mit plausibler Erklärung, oder? Die Wette läuft noch, die kann man nicht einseitig aufkündigen“. Mit einseitig ist somit der Zuschauer gemeint, er muss einfach nur aus dem Kino gehen oder den Fernseher abschalten. Doch

⁷⁵ ebd.

⁷⁶ ebd.

⁷⁷ Seeßlen 2008, S.42

er, durch seine Sehgewohnheiten konditioniert, ist es gewohnt, dass zum Schluss sich alles wieder zum Guten wendet. Er kann sich normal an Folterungen und Morden freuen, es passiert ihm ja nichts und er muss dafür keine Verantwortung übernehmen. Denn, „letztlich geht es um die Frage der schuldlosen Mittäterschaft beim Betrachten von Gewalt als Konsumgut. Die Hauptfigur in meinem Film ist der Zuschauer“,⁷⁸ und weiter: „Dafür zahlt der Zuschauer ja auch sein Geld: Er kann seine Aggressionen ausleben und muss kein schlechtes Gewissen haben. Wir schießen in "Apocalypse Now" mit aus dem Hubschrauber, erleben den Rausch, brauchen uns aber nicht verantwortlich zu fühlen“.⁷⁹ Haneke gewährt in FUNNY GAMES (1997) dem Zuschauer keine Erlösung. Er zeigt ihm auf, auf was er sich normalerweise einlässt und macht ihn zum Täter. Er ist es der die Familie foltert und ermordet. Es ist diese Gewalt, die der Zuschauer am eigenen Leib spürt, wenn er sich FUNNY GAMES (1997) ansieht und nicht die Gewalt, die er im Film sieht. Denn Gewalt sieht er dort so gut wie keine.



Abbildung 18: Paul blickt zum Ersten mal in die Kamera

⁷⁸ Jenny, et al., Kino ist immer Vergewaltigung, In: Der Spiegel, 38/1997

⁷⁹ ebd.



Abbildung 19: Paul spricht den Zuschauer direkt an



Abbildung 20: Paul fragt den Zuschauer, ob ihm es schon genug sei

4.6 Gewalt ohne Motiv

Am Montag, den 29.01.1979 feuerte die sechzehnjährige Branda Ann Spencer im kalifornischen San Diego mit einem großkalibrigen Gewehr, das sie von ihrem Vater zu Weihnachten geschenkt bekam, auf die gegenüberliegende Grundschule. Dabei er-

schoss sie zwei Menschen und verletzte mehrere schwer. Als sie gefragt wird, warum sie das getan hat, sagte sie einfach: "I don't like Mondays. This lives up the day." Im späteren Verhör gab sie dann noch bzgl. Ihres Motivs zu Protokoll: „*There was no reason for it, and it was just a lot of fun*“. Ein junges Mädchen erschießt Menschen einfach so, ohne Grund, aus Spaß.

"Ich verstehe die Tat dieses Mädchens auch nach all den Jahren noch nicht. Man muss sich das vorstellen. Sie hat damals einfach auf alles geschossen, was sich bewegt hat", erinnert sich der irische Musiker Bob Geldof. Als Sänger der Rockband "Boomtown Rats" hatte er die Geschehnisse 1989 in dem Song "I don't like Mondays" verarbeitet." Diese Aussage von Spencer fand ich absolut erschreckend. Die Polizei, die Schulverwaltung und die Eltern haben versucht, das Motiv für diese schreckliche Tat mit dem Verstand zu erfassen, zu begreifen, zu verstehen. Aber in diesem Fall ist das unmöglich. Es war ein irrationaler Akt. Töten ohne Motiv, einfach um des Tötens willen",⁸⁰

sagt Geldof. Wie es Geldof geht, so geht es wohl den meisten Menschen mit dieser Erklärung. Es gibt keine Erklärung, das pure Böse.

Auch bei Michael Haneke haben die Täter oft kein Motiv und handeln vordergründig absolut irrational. In DER SIEBENTE KONTINENT (1989) bringt sich eine Familie ohne Beweggrund um, in BENNY'S VIDEO (1992) erschießt der Protagonist ein Mädchen einfach so, und als ihn sein Vater fragt, warum er es getan hat, antwortet er ohne großes Bedauern: „weil er sehen wollte, wie das ist“. Am deutlichsten wird es in FUNNY GAMES (1997), wo sich die beiden Täter über die Frage: „Warum tun Sie das?“ antworten: „Warum nicht?“ Diese motivlose Gewalt verängstigt, ja sie verstört. „So haben die Täter in seinem Film kein Motiv und lachen nur über die küchenpsychologischen Erklärungsversuche der Familie“⁸¹ und geben selbst die Antworten: „Mutterkomplex, Scheidungskind, Kind armer kinderreicher Leute, Drogen, Sozialneid“⁸² und das genaue Gegenteil dessen. Spielt es denn für die Familie überhaupt eine Rolle, denn an der Situation ändert es nichts? Es beruhigt. Es beruhigt sowohl die Familie als auch den Zuschauer. Im Mainstreamfilm gibt es für den Bösen immer eine Erklärung für sein Handeln. Er spiegelt unser Denken, unsere Sicht auf die Welt wieder. Georg Seeßlen erklärt: „der psychologische Realismus hält die prinzipielle Erklärbarkeit der Welt vor Augen und er konstruiert, was für das bürgerliche Zeitalter die bedeutendste Wahr-

⁸⁰ Schmitz, Amoklauf – töten wie im Rausch, www.planet-wissen.de, 16.05.2012

⁸¹ Knoblen, Die Kinofilme des Michael Haneke – 1989 bis heute, In: Du, 5/2013, S.20

⁸² Ossenagg 2008, S.79

nehmungsstütze wird, die Eindeutigkeit der Person, die vollkommene Gestaltung der Biographie aus einer Logik von Ursache und Wirkung“. ⁸³ Wir nehmen die Welt in dieser Logik wahr, alles ist einer gewissen Rationalität unterworfen, und wird diese durchbrochen, bekommen wir es mit der Angst zu tun.

„Nicht allein die Hinrichtung einer Familie ist unerträglich, sondern die Selbstverständlichkeit, mit der sie geschieht. Haneke zeigt Gewalt sans phrase, ohne Motiv, ohne Anlaß, ohne Erklärung: als Akt absoluter Freiheit. Peter und Paul, die adretten, gebildeten, wohlerzogenen Bürgerskinder, schlagen, weil sie schlagen, und sie töten, weil sie töten. Das Entsetzliche an ihrem Exzeß ist die Kausalität in sich selbst. Ich morde, also bin ich.“ ⁸⁴

Gewalt ohne Motiv ist bei Haneke nicht nur ein dramaturgisches Mittel, um dem Zuschauer seine voyeuristische Haltung klar zu machen und ihm die Fluchtmöglichkeiten in einen psychologischen Erklärungsstrom zu unterbinden. Es ist auch eine präzise Gesellschaftskritik. In unserer Gesellschaft gibt es keine klaren Biografien mehr. Jeder füllt gleichzeitig mehrere Rollen aus. Er ist morgens der Bankangestellte im Anzug und am Abend springt er mit einem Bungee-Seil von einer Brücke. Auch der Begriff der Herkunft gibt im doppelten Sinn keine Auskunft mehr über eine Person. Zum einen hat die Herkunft als Heimat in einer immer mobileren Welt an Bedeutung verloren und zum anderen wird das Leben nicht mehr durch die Herkunft und die Zugehörigkeit einer bestimmten Familie d.h. einer bestimmten Schicht bestimmt. Georg Seeßlen meint deshalb: „der Gewalttäter, der uns am meisten sagt, ist der Amokläufer oder der leere Serienmörder, also Menschen, in deren Gewalt weder vollkommen rationalisierbare Ursachen noch vollkommen rationalisierbare Ziele zu erkennen sind.“ ⁸⁵ Er sagt uns daher am meisten, da er der Prototyp des zeitgenössischen Menschen ist. Er handelt nicht mehr aus rationalen Gründen, die durch seine Biografie oder Herkunft begründbar sind. Sie sind wesentlich vielfältiger und komplexer, da sie sich aus den Umständen der Gesellschaft speisen.

⁸³ Seeßlen 2008, S.26

⁸⁴ Assheuer, Gewalttätig gegen Gewalt, In: Die Zeit, 12.09.1997

⁸⁵ Seeßlen 2008, S.27

5 Fazit

Michael Hanekes Ästhetik, hat eines zum Ziel: Sie stellt den Rezipienten in den Mittelpunkt. Alle Komponenten sind so miteinander verwoben und aufeinander abgestimmt, dass sie den Zuschauer direkt ansprechen. Durch die Reduktion, Verfremdung und das Auslassen bestimmter Erklärungen oder Bilder baut sich seine Filmwelt erst im Kopf des Zuschauers zusammen. Anders als die Ästhetik im Mainstreamfilm, mit seinen auf Antworten und Beruhigung ausgelegten formalen Mitteln. Diese schaffen eine leicht konsumierbare Bilder- und Gefühlswelt, die den Zuschauer nur wenig fordert. Das Ergebnis: Der Zuschauer muss sich nicht mit dem Gesehenen auseinandersetzen und bekommt ein vorgedachtes, im Sinne des Produzenten manipuliertes Weltbild vorgesetzt. Hanekes Ästhetik drängt den Zuschauer das gesehene Selbst zu durchdenken und zeigt ihm auf kompromisslose Art und Weise auf, wie er bedenkenlos Gewalt konsumiert. Aber nicht nur, wie er Gewalt bedenkenlos konsumiert und welche Gefahren die mediale Rezeption von Gewalt in sich birgt. Sie drängt ihn auch dazu, seine eigenen Gefühle und Erfahrungen zu hinterfragen. Dies erreicht er zum einen in der Form, die dem Zuschauer gar keine andere Wahl lässt, die Lücken mit seinen eigenen Gedanken und Gefühlen zu füllen und zum anderen mit dem Inhalt, der sich aus der Form ergibt. Dem Zuschauer wird eine klare Einteilung von Gut und Böse verweigert. Das führt zu einer Ästhetik, die klar an die Moral des Zuschauers appelliert. Ihm wird bewusst gemacht, dass er Gewalt zum reinen Vergnügen konsumiert und was Gewalt eigentlich bedeutet, nämlich Leid aufseiten der Opfer. Dieses Prinzip stellt Haneke auch immer in das Zentrum seiner Filme und bildet daher einen Kontrapunkt zu der Ästhetik im Mainstreamfilm. Der Inhalt, also die Gewalt, durchdringt bei Haneke vollkommen die Form. Die Form hingegen erzeugt erst die Gewalt. Dies lässt mich auf eine vollkommene Identität von Form und Inhalt bei Haneke schließen. Die Ästhetik der Gewalt bei Michael Haneke lässt sich meiner Ansicht nach, nur über Inhalt und Form beschreiben, da diese identisch sind und das eine, das anderen bedingt. Beide sind gleichbedeutende Voraussetzungen für die Ästhetik der Gewalt in den Filmen von Michael Haneke.

Kritik

Die Mittel, mit denen Michael Haneke arbeitet funktionieren, denn jeder der sich einen Film von Haneke ausgesetzt hat kann von diesen oben angeführten eigenen Reaktionen berichten. Doch, auch wenn Haneke vorgibt, selbst keine Antworten zu geben, gibt er doch zumindest Andeutungen. So bezieht er klar Stellung in seiner Kritik und macht auch Schuldige aus. So ist einer davon der Kapitalismus, der uns zu gefühlskalten Kreaturen formt. Auch die technische Entwicklung der modernen Medien, die uns die Sicht auf die Dinge versperrt sind für Haneke Auslöser der latenten Gewalt in unserer

Gesellschaft. Daher lässt es sich nicht vermeiden, ihm einen gewissen Kulturpessimismus zuzusprechen. Denn, weder neue Medien und deren Nutzung, noch die Informationsflut durch verschiedenste Nachrichtenformate sind nur schlecht oder nur Gut. Haneke sieht, meiner Ansicht nach, in der Postmoderne oft nur einen Verfall von Werten, blendet aber die durchaus erkennbaren positiven Erneuerungen der Gesellschaft aus.

Bedeutung und Ausblick

Nichtsdestotrotz ist die Ästhetik der Gewaltdarstellung bei Michael Haneke in zweierlei Hinsicht von enormer Bedeutung. Zum einen zwingt sie eine breite Zuschauerschaft die eigenen Sehgewohnheiten zu Hinterfragen und Gewalt in ihrer Entstehung, zu erkennen. Kurz, dafür sensibilisiert zu werden. Dies gelingt ihm, nach meiner Ansicht vor allem in Filmen, in denen er die klassische Mainstream-Dramaturgie dekonstruiert und er seine Botschaft einem breiten Publikum zugänglich macht. Zum anderen zeigt er durch die Identität von Form und Inhalt welche Möglichkeiten tatsächlich in dem Medium Film stecken und welche Welten sich damit erschaffen lassen. Für den Film als Kunstgattung sind seine Filme von unschätzbarem Wert und sie zeigen, was alles möglich wäre, wenn Produzenten, Filmförderanstalten und Sender zu mehr Risiko bereit wären und die ausgetrampelten Pfade verlassen würden. Das Gegenteil ist aber in den letzten Jahren zu beobachten. Eine immer stärker werdende Kommerzialisierung im Film (wie in allen Bereichen des Lebens) wird es neuen Formen noch schwerer machen, als sie es in der Vergangenheit schon hatten.

Auch Michael Haneke hat sich diesem Druck scheinbar gebeugt. Schon mit DAS WEISSE BAND – EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE (2009) spielt die Auseinandersetzung mit dem Medium Film und der medialen Wirklichkeit keine Rolle mehr. Das Thema der Gewalt war aber noch vorhanden. Spätestens bei AMOUR (2012) wird das deutlich, denn sein letzter Film hat augenscheinlich nur noch wenig mit seinen vorausgegangen zu tun. Man kann gespannt sein, mit was uns Michael Haneke in Zukunft noch konfrontieren wird. Martina Koben fasst zum Abschluss passend mit ihrer Einschätzung zu AMOUR (2012) zusammen:

„Die Illusionsmaschinerie des Kinos, mit deren Manipulationskräften Haneke immer wieder gerungen hat, ist dabei kein Thema mehr. Zu kostbar ist ihm das Spiel seiner beiden wunderbaren Darsteller. Vielleicht ist Haneke im Alter ja auch milder geworden gegenüber seiner Kunst. Mit Amour ist der Provokateur und Bilderstürmer endgültig

*zum Klassiker geworden. Den jungen Haneke hätte das vielleicht gestört. Wobei das Attribut klassisch, das zeigt spätestens Die Klavierspielerin, keinen gemütlichen Platz zum Ausruhen markiert“.*⁸⁶

⁸⁶ Knoblen, Die Kinofilme des Michael Haneke – 1989 bis heute, In: Du, 5/2013, S.31

Literaturverzeichnis

ASSMANN, Jan: Die Schrecken des Erhabenen. Freunde der Salzburger Festspiele - Festspiel-Dialoge 2007. www.festspielfreunde.at, 14.08.2007. URL:

http://www.festspielfreunde.at/deutsch/dialoge2007/dia02_assmann.pdf (Aufgerufen am 28.06.2014).

ASSHEUER, Thomas: Gewalttätig gegen Gewalt: Michael Hanekes Skandalfilm "Funny Games". In: Die Zeit, 12.09.1997. URL:

<http://www.zeit.de/1997/38/haneke1.txt.19970912.xml> (Aufgerufen am 04.06.2014).

ASSHEUER, Thomas: Die Leiche im Keller der Bourgeoisie. In: Die Zeit, 26.01.2006, Nr.5. URL: http://www.zeit.de/2006/05/Cach_8e (Aufgerufen am 15.06.2014).

ASSHEUER, Thomas: Der Unerbittliche. Erst wenn uns die Gesellschaft unheimlich wird, erkennen wir, wie falsch sie ist: Die Filme des Regisseurs Michael Haneke. In: Die Zeit, Nr. 23, 28.05.2009. URL: <http://www.zeit.de/2009/23/Haneke> (Aufgerufen am 04.06.2014).

BALCI, Güner; REIMANN, Anna: Gewaltvideos auf dem Handy: Verprügelt, vergewaltigt und gefilmt. In: Spiegel Online, 13.06.2006. URL:

<http://www.spiegel.de/politik/deutschland/gewaltvideos-auf-dem-handy-verpruegelt-vergewaltigt-und-gefilmt-a-418236.html> (Aufgerufen am 04.06.2014).

GRABNER, Franz: Der Name der Erbsünde ist Verdrängung - Ein Gespräch mit Michael Haneke, In: Wessley, Christian; Lacher, Gerhard; Grabner, Franz (Hg.): Michael Haneke und seine Filme – Eine Pathologie der Konsumgesellschaft. 2. überarb. Aufl. Marburg: Schüren 2008. S. 11 – 24.

HANEKE, Michael: Schrecken und Utopie der Form - Süchtig nach Wahrhaftigkeit: Eine Kinoerzählung über Robert Bressons "Au Hasard Balthazar". Frankfurter Allgemeine Zeitung, 07.01.1995, Nr. 6, S. B2. URL:

https://www.genios.de/443/document/FAZ__F19950107BUZ2DOK (Aufgerufen am 04.06.2014).

HEIDTMANN, Horst: Gewalt in den Medien: Zur Ästhetik der Gewalt. In: Gewalt in Kinder- und Jugendmedien. Ursprung, Ausprägung, Prävention. Materialie Jugendliteratur und Medien. Heft 46 (hg. von der Arbeitsgemeinschaft Jugendliteratur und Medien der GEW). Frankfurt 2003. S. 5-9. URL: <http://www.hdm-stuttgart.de/ifak/pdfs/Gewalt.pdf> (Aufgerufen am 19.01.2014).

HOUELLEBECQ, Michel: Die Möglichkeit einer Insel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.

JENNY, Urs; WEINGARTEN, Susanne: Kino ist immer Vergewaltigung - Regisseur Michael Haneke über Zuschauer als Opfer, die Obszönität brutaler Bilder und seinen neuen Thriller "Funny Games". In: Der Spiegel, 38,1997, URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8779397.html> (Aufgerufen am 04.06.2014).

KANT, Immanuel: Kant-Brevier – Ein philosophisches Lesebuch für freie Minuten. Weischedel Wilhelm (Hg.). Frankfurt a. M.: Insel Taschenbuch 61 1974.

KIENZL, Michael: Spaß an der Polemik - Interview mit Michael Haneke zu *Funny Games U.S.* www.critic.de, 29.05.2008. URL: <http://www.critic.de/interview/spass-an-der-polemik-2006/> (Aufgerufen am 26.06.2014).

KNOBEN, Martina: Die Kinofilme des Michael Haneke – 1989 bis heute. In: Du, Nr. 836, 5/2013, Michael Haneke – Vom Provokateur zum Klassiker. S. 18 – 31.

MCLUHEN, Marshall: Die magischen Kanäle: „Understanding Media“. Düsseldorf/Wien: Econ 1970.

METELMANN, Jörg: Michael Hanekes "Episches Kino": Über Verfremdung, Gestus und Gesellschaftskritik im Anschluss an Bertolt Brecht. In: Maintz, Christian; Möbert, Oliver; Schumann, Matthias: Schaulust. Theater und Film - Geschichte und Intermedialität. Münster/Hamburg: LIT 2002. S. 255 – 278.

METELMANN, Jörg: Die Autonomie, das Tragische – Über die Kehre im Kinowerk von Michael Haneke. In: Wessley, Christian; Lacher, Gerhard; Grabner, Franz (Hg.): Michael Haneke und seine Filme – Eine Pathologie der Konsumgesellschaft. 2. überarb. Aufl. Marburg: Schüren 2008. S.113 – 129.

NICODEMUS, Katja; ASSHEUER, Thomas: Angst ist das tiefste Gefühl. In: Die Zeit, 19.01.2006, Nr. 4. URL: http://www.zeit.de/2006/04/Interview_Haneke (Aufgerufen am 12.06.2014).

OEHMKE, Philipp; BEIER, Lars-Olav: Spiegel Gespräch - Jeder Film Vergewaltigt. In: Der Spiegel, 43/2009. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-67398858.html> (Aufgerufen am 04.06.2014).

OSSENAGG, Karl: Der Wahre Horror liegt im Blick – Michael Hanekes Ästhetik der Gewalt. In: Wessley, Christian; Lacher, Gerhard; Grabner, Franz (Hg.): Michael Haneke und seine Filme – Eine Pathologie der Konsumgesellschaft. 2. überarb. Aufl. Marburg: Schüren 2008. S.53 – 82.

POHL, Marie: Interview mit Michael Haneke - "Ich will nicht für blöd verkauft werden". In: Süddeutsche Zeitung, 06.03.2010/ber. URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/interviewmitmichaelhanekeichwillnichtfuerbloedverkauftwerden1.8526> (Aufgerufen am 04.06.2014).

RODEK, Hanns-Georg: Schlechte Welt, düsteres Kino – Michael Haneke. In: Die Welt, 23.01.06, URL: <http://www.welt.de/192796> (Aufgerufen am 28.06.2014).

SCHMITZ, Alfried: Amoklauf – töten wie im Rausch. www.planet-wissen.de. URL: http://www.planet-wissen.de/alltag_gesundheit/psychologie/gewalt/tempx_gewalt_amoklauf.jsp (Aufgerufen am 08.07.2014).

SCHWICKERT, Martin: „Die Leute fühlen sich an der Nase gepackt“ - Der österreichische Regisseur Michael Haneke über Brutalität und Horrorfilme – und wie man damit umgeht. In: Der Tagesspiegel, 29.05.2008, URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/kino/interviewdieleutefuehlensichandernasegepackt/1244236.html> (Aufgerufen am 03.06.2014).

SEESSLEN, Georg: Strukturen der Vereisung – Blick, Perspektive und Gestus in den Filmen von Michael Haneke. In: Wessley, Christian; Lacher, Gerhard; Grabner, Franz (Hg.): Michael Haneke und seine Filme – Eine Pathologie der Konsumgesellschaft. 2. überarb. Aufl. Marburg: Schüren 2008. S. 25 – 43.

STOLZ, Matthias: Happy Slapping – „Ich bin überfordert“. In: Die Zeit, 24.05.2006, Nr.22. URL: http://www.zeit.de/2006/22/W_2fHaneke_22 (Aufgerufen am 04.06.2014).

VON RUTENBERG, Jürgen: Ästhetik ohne Moral gibt es nicht – Interview Olafur Eliasson. In: Zeit Magazin, Nr. 17/2010, 22.04.2010. URL: <http://www.zeit.de/2010/17/Interview-Eliasson> (Aufgerufen am 20.06.2014).

WESSLEY, Christian; LACHER, Gerhard; GRABNER, Franz (Hg.): Michael Haneke - Lebensdaten und Filme. In: Michael Haneke und seine Filme – Eine Pathologie der Konsumgesellschaft. 2. überarb. Aufl. Marburg: Schüren 2008a. S. 409 – 411.

WESSLEY, Christian; LACHER, Gerhard; GRABNER, Franz (Hg.): Vorwort. In: Michael Haneke und seine Filme – Eine Pathologie der Konsumgesellschaft. 2. überarb. Aufl. Marburg Schüren 2008b. S. 8 – 9.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname